ARTA

12
1968

CONFRUNTĂRI INTER-NAȚIONALE

Copenhaga

Răspunzînd invitației pe care a primit-o din partea domnului Laurits Larsen, președintele salonului danez de toamnă (pictură, sculptură, arhitectură, grafică și artă decorativă) organizat la galeria Udstillingen ved Charlottenborg din Copenhaga (septembrie -octombrie), sculptorul George Apostu a participat la ediția din 1968 a expoziției cu 20 de lucrări (lemn și piatră) — pe tema « Tată și fiu », « Fluturi » și o serie de « Compoziții ». Alături de artiștii și arhitecții danezi, printre oaspeții străini invitați la această ediție s-au numărat, de asemenea, belgianul Pierre Alechinsky, francezul André Masson, italienii Antonio Calderara și Gianfranco Arlandi și arhitectul suedez Peter Celsing. Articolele și cronicile apărute în presa daneză (« Berlingske Gidende », « Politiken », « Aktuelt », « Land og Folk », « Kristeligt Dagblad » ș.a.) au comentat cu interes și caldă apreciere prezența sculptorului român la salonul danez. Datorită succesului înregistrat, George Apostu a fost invitat să expună lucrările sale (sculpturi și desene), în cadrul manifestărilor prilejuite de « Cursurile de artă » (artă modernă, artă nordică și artă chineză), care vor avea loc anul acesta în Danemarca, între 29 iunie și 9 august.

Stuttgart

Expoziția « Molnar și elevii săi », deschisă vara trecută la București (sala Kalinderu), a fost organizată (în aceeași formație — cu mici modificări impuse de condițiile tehnice ale expunerii), în perioada octombrie-ianuarie la Landesgewerbeamt din Stuttgart. Deschisă sub auspiciile Institutului pentru relații externe din acel oraș, ca răspuns expoziției « Grupului 56 » prezentată anterior la București, expoziția a oferit publicului german un cuprinzător « peisaj » al afișului contemporan românesc, ilustrat de Iosif Molnar și de foști elevi ai acestuia — Alexandru Andrei, Stan Baron, Trofin Brânză, Rodica Dragomirescu, Jean Eugen, Alexandru Francisc, Sergiu Georgescu, Mihai Mănescu, Petre Molnar, Constantin Nițulescu, Vasile Olah, Constantina Oroveanu, Constantin Pohrib, Titina Rădulescu, I. Slavnicu, Anamaria Smigelschi, Mihai Stănescu și Radu Velluda.

Primită cu interes — la vernisaj graficianul Anton Stankowski a subliniat « seriozitatea cu care artiștii români se dedică promovării afișului, acest limbaj internațional pe înțelesul tuturor » — expoziția s-a bucurat de o amplă prezentare televizată și de elogioase comentarii în presă. Cronicarul de la « Stuttgarter Zeitung », de pildă, spune: « Profesorul Molnar, ca și elevii săi, posedă un dar special de a traduce ideile pe planul vizualității. Soluțiile afișiștilor români sînt concise, au forță expresivă . . . Expoziția constituie o contribuție la adîncirea cunoașterii reciproce între popoare ».

Paris

Prezentînd ultimele lucrări ale lui Horia Damian, expuse la Galeria Stadler (15 octombrie — 27 noiembrie 1968), săptămînalul parizian « L'Express » le califică astfel: « construcțiile somptuoase și policrome ale unui român; o viziune asupra lumii ». Despre viziunea originală a lui Damian, a cărui artă se situează înafara curentelor actuale din Occident (op-art, pop-art, objectori), vorbesc toate cronicile și articolele apărute. « Construcțiile actuale ale lui Horia Damian — se spune în prefața semnată de Radu Varia — nu sînt nici picturi, nici sculpturi, nici obiecte. Sînt arhitecturi încărcate de o înaltă spiritualitate ». Arătînd că opera lui Damian prefigurează într-un sens înalt arta viitorului, revista « Orioc » (Orient-Occident), redactată de renumiți filozofi ai artei, scrie: « Prin formele lor de aspect elementar, pure și afirmate, operele lui Damian se prezintă ca fragmente de arhitecturi gigantice, arhetipale, ale căror origini subconștiente ar fi greu de enumerat. Ele traduc, împreună, în mod discret, etapele mai însemnate ale drumului dificil al omului pe calea ce duce la seninătate și fericire ». Cotidianul « Le Monde », remarcînd originalitatea profundă a artei lui Damian, scrie, sub semnătura lui Michel Conil Lacoste: « Construcțiile de poliester (material la care Damian a recurs printre cei dintîi), arcadele, capitelurile decalate, tronurile de aur, niciodată întrutotul simetrice, ridică spre cer o arhitectură impracticabilă, dar care degajă o extraordinară impresie de *absență*. Un zeu de seamă pare că abia le-a părăsit ori că se va reîntoarce numaidecît printre ele». Statul francez a achiziționat două din operele expuse, pentru muzeele naționale și pentru Centrul Național de Artă Contemporană din Paris.

Hoga

Cu prilejul ultimei vizite întreprinse la București de directorul Filarmonicii din Haga, Hans de Roo, membru al « Cercului de artă » (« Kunstkring ») — una din cele două asociații de veche tradiție din Haga, întrunind cunoscuți artiști, muzicieni, scriitori etc. — l-a invitat pe Vincențiu Grigorescu să deschidă o expoziție de pictură în capitala Olandei. Răspunzînd invitației, artistul a prezentat la galeria asociației (în septembrie-octombrie) o colecție de 19 lucrări de pictură.

O serie de reviste și ziare, printre care cotidianul de mare tiraj « Haagse Courant », au remarcat această prezență românească. Vizitînd expoziția, oficialități și directori ai unor muzee și-au manifestat dorința de a cunoaște mișcarea plastică din țara noastră, sugerînd studierea posibilității de a se organiza în Olanda o expoziție de artă contemporană românească.

HORIA HORȘIA

CADRAN

Colective sau individuale, omagiale sau retrospective, expozițiile anului 1968 au înscris în agenda vieții culturale importante evenimente. Ținînd seama de ecourile din presă, semnalăm cîteva dintre manifestările semnificative. Sculptorul Henry Moore a fost sărbătorit (la 70 de ani) prin expoziții la Londra (Tate Gallery), Ottawa, Rotterdam, Düsseldorf. Lucrările lui Lucio Fontana, promotor al artei spațiale, au fost expuse la Paris, Düsseldorf, Genua și Milano, iar după moartea sa (septembrie 1968) la Bruxelles (« Hommage à Fontana »). La Dortmund, Baden-Baden, Copenhaga, Zürich, Barcelona și București, expoziții omagiale au fost dedicate lui Pablo Picasso, iar la Saint Paul de Vence o semnificativă retrospectivă i-a fost consacrată lui Mirò (« Hommage à Mirò »). Arta canadiană s-a bucurat de o largă audiență, fiind prezentată la Ottawa, în a VII-a Bienală de pictură canadiană, la Edinburg (« Canadian Art » 1968), Lausanne (« Art Canadien ») și la Paris, la Muzeul Național de artă modernă (« Canada, art d'aujourd'hui »). Un comitet compus din directorii unor mari muzee din New York, Paris, Düsseldorf, Amsterdam și Stockholm a selecționat 500 de lucrări a 50 de artiști europeni pentru expoziția « Peintres européens d'aujourd'hui », care, după organizarea ei la Paris (Musée des arts décoratifs), a fost programată la cîteva importante muzee americane din New York, Washington, Chicago, San-Francisco și Atlanta. « The Art of Real » (Muzeul de artă modernă din New York) a permis o privire de ansamblu asupra creației artiștilor americani în ultimii 20 de ani. Fresce de Giotto, Lorenzetti, Andrea del Sarto, desprinse, cu o tehnică specială, de pe pereții palatelor și bisericilor italiene, au fost prezentate într-o expoziție excepțională: «The Great Age of Fresco » — Marea epocă a frescei (Metropolitan Museum, New York). La Torino, « Gravura europeană din secolul XV pînă în secolul XIX » a oferit un prilej unic de documentare asupra artei gravurii de-a lungul a șase veacuri. La Lisabona, « Pictua și sculptura portugheză de la naturalism pînă azi » a înfățișat o panoramă a curentelor europene, filtrate prin sensibilitatea artiștilor portughezi. Centenarul « Restaurației Meiji », care a deschis Japoniei comunicația cu lumea culturii occidentale, a fost marcat la Tokyo de patru mari expoziții: Rembrandt (pentru prima oară în Extremul Orient), Bonnard, Modigliani (uleiuri, desene, sculpturi) și « Pictura japoneză în ulei » (tehnică introdusă aici în secolul trecut). Și, în încheierea acestei sumare reviste a expozițiilor anului 1968, să mai amintim, printre altele, retrospectiva « Bauhaus » de la Stuttgart, Expoziția internațională de desene originale de la Rijeka (Iugoslavia), prezentarea amplă la Grand Palais (Paris) a « Artei ruse de la sciți pînă în zilele noastre ».

M. P.

La Muzeul de Artă din Saint-Etienne s-a deschis în octombrie 1968 o secție de « artă experimentală », unica de acest gen în Franța și Europa. La inaugurare, M. Ceysson, conservatorul muzeului, a arătat că această secție va reuni creații ale artiștilor care fac cercetări de avangardă. « Operele expuse — a menționat M. Ceysson — nu exprimă o formă tradițională de artă. Sînt făcute să uimească. Multe dintre ele sînt « parodii » ale operei de artă. Dar aceste contestări ale artei sînt ele însele contestabile și nu angajează gustul nostru pentru a le considera lucrări de artă. Le privim cu ochii etnografului și nu cu cei ai criticului. Vrem ca această secție să fie permanentă și, totuși, în continuă schimbare. Lucrările vor fi expuse timp de șase luni sau un an, dar tot așa de bine vor putea fi retrase de către artiști cînd vor dori, sau readuse de noi atunci cînd vom considera că ele aparțin unui alt domeniu decît cel al cercetărilor ».

Muzeul din Bordeaux a consacrat recent o expoziție specială unor desene și gravuri inedite ale lui Georges Rouault, provenite în cea mai mare parte dintr-o donație a doamnei Isabelle Rouault. Este vorba de ilustrațiile pentru cărțile *Patimile* de André Suarés și *Reîncarnarea lui Père Ubu* de Ambroise Vollard. Cu această ocazie a fost prezentat, în premieră mondială, un film dedicat operei lui Rouault, realizat de P. Courthion și fiii pictorului.

Parisul va găzdui în anul 1969 o seamă de expoziții de mare anvergură printre care se numără: « Biserici medievale din Finlanda » (Conciergerie), «O mie de ani de artă poloneză» (Petit Palais), «Chagall» (Orangerie), « Bicentenarul Napoleon » (Grand Palais, Petit Palais și Malmaison), « Centenarul Matisse» (Petit Palais), « Comori de artă olandeză în muzeele franceze » (Orangerie), «Nikos Piromanișvili — pictor georgian» (Petit Palais). Muzeul Național de Artă Modernă va organiza un ciclu de zece expoziții consacrate unor mari maeștri care au influențat considerabil arta secolului nostru sau unor importante școli și mișcări de artă: Brâncuși, Hartung, Mondrian, Pascin, Paul Klee, Arhipenko, Van Doesburg, Desnos, Bauhaus și Arta contemporană japoneză.

După aproape două mii de ani, au fost regăsite, în preajma orașului sicilian Enna, ruinele termelor vechiului Agyrium, care a fost descris în cea de 40-a carte a lui Diodor din Sicilia. Ruinele corespund exact acestor descrieri. Primele săpături au scos la iveală un stabiliment termal, un mormînt, picturi murale și un paviment în mozaic din epoca romană imperială.

La Paris, la galeriile de artă Knoedler, a fost deschisă recent o expoziție a sculptorului Etienne Hajdu, originar din România. Expoziția a cuprins un mare număr de lucrări în piatră, lemn, bronz și aluminiu eloxat, din ultima perioadă de creație. Subliniind calitatea și noutatea sculpturilor, în special a celor executate în aluminiu eloxat, critica de artă a apreciat aproape în unanimitate că expoziția « a constituit unul din evenimentele artistice ale sezonului ».

Municipalitatea orașului Nisa a hotărît construirea unui mare muzeu de artă modernă, care se presupune că va fi printre cele mai importante de acest gen din lume. Muzeul va prezenta opere ale pictorilor francezi contemporani. Un spațiu anume este destinat *Mesajului biblic* al lui Marc Chagall.

Metropolitan Museum din New York a achiziționat recent de la colonelul C. Michael Paul una din sculpturile celebre ale secolului al XIX-lea, *Ugolino* de Carpeaux (1865). Sculptura este executată în marmură, replica ei în bronz aflîndu-se la Luvru.

Datorită domnului Oscar Ghez, colecționar competent al pictorilor francezi impresioniști și post-impresioniști, Geneva va avea un nou muzeu. Instalat într-o clădire de epocă, muzeul va prezenta cîteva sute de tablouri ale celor mai reprezentativi pictori dintre 1860 și 1910. Periodic vor fi organizate aici expoziții speciale consacrate unuia sau altuia dintre marii pictori reprezentați în muzeu.

Nadia Léger, văduva cunoscutului pictor francez, a donat Casei centrale a cineaștilor din Moscova un vitraliu executat de Nadia Léger și Georges Bauquier după schițele lui Fernand Léger. Compoziția reprezintă două tinere fete cu buchete de flori și ramuri de măslin în mîini, înconjurate de porumbei.

Nicolas Schöffer, unul dintre contestatarii cei mai fermi ai Bienalei venețiene ediția a XXXIV (și-a închis în mod demonstrativ expoziția, din cauza atmosferei de scandal a bienalei), a primit totuși distincția ce i-a fost acordată: Marele premiu. Nu fără a-l « contesta ». Pentru că — după cum spune Schöffer — dacă, în ceea ce privește competițiile olimpice, performanțele sportivilor constituie o realitate palpabilă, e dificil și riscant a emite judecăți și aprecieri clasificatoare pe planul creației, în contextul imediat, contemporan, al mișcărilor artistice. Așa că, suma de două milioane lire italiene pe care i-o aducea premiul, Schöffer a donat-o pentru artiștii vîrstnici, lipsiți de mijloace și, poate, uitați de cei care i-au aplaudat și distins odinioară.

Schöffer, azi în vîrstă de 57 de ani, s-a stabilit de multă vreme în Franța (trăiește și lucrează la Paris în cartierul Montmartre). Din 1948 este socotit unul dintre pionierii artei cinetice (lumină și mișcare); spectacolul audiovizual de la Liège din 1961 a fost înregistrat ca o dată importantă în istoria artei contemporane. Printre realizările sale de marcă se numără, de asemenea, cea dintîi prismă de înaltă densitate vizuală (milioane de imagini-secundă); printre cele recente — un balet lumino-dinamic la Opera din Hamburg, iar printre proiecte — o sculptură destinată Japoniei. O preocupare ambițioasă a artistului este aceea de a realiza la Paris un « turn-lumină » înalt de 347 metri, « la scara orașului ». Pe alt plan, Schöffer definitivează, în prezent, redactarea unui volum despre arta viitorului.

Galeria Națională a Canadei din Ottawa a achiziționat recent un desen de van Gogh, *La mare*, datat 1881, și o sculptură în lemn de

Paul Gauguin, *Portretul lui Meyer de Haan* executat la Pouldu, probabil în luna noiembrie 1889.

Sălile de la Petit Palais din Paris au găzduit în luna noiembrie o interesantă expoziţie intitulată « Baudelaire, poet şi critic de artă », organizată cu prilejul centenarului Baudelaire. Pe lîngă manuscrise ale poeziilor şi texte de critică, unele, de asemenea, în manuscrise originale, au fost expuse multe din tablourile pe care Baudelaire le-a elogiat sau criticat în cronicile sale, realizîndu-se astfel, peste decenii, o confruntare între intuiţiile şi judecăţile de valoare ale criticului şi judecata timpului.

Deschisă în sălile Muzeului de artă modernă din Paris în perioada septembrie-octombrie, expoziţia pictorului american contemporan Rauschenberg, notoriu reprezentant al « pop-art »-ului, a stîrnit o adevărată furtună în viaţa artistică. În general, critica îl consideră pe Rauschenberg un « provocator deliberat » şi refuză să admită că opera lui anunţă arta viitorului, cu atît mai mult cu cît, în ultima vreme, ideea întoarcerii la arta figurativă de înaltă ţinută umanistă cîştigă teren.

Alături de cele şase opere existente deja în muzeele din S.U.A., semnate de Gentileschi (1563—1639), Institutul de artă din Detroit a achiziţionat recent încă două pînze ale pictorului dintre care *Tînără fată cu vioara* este considerată o capodoperă.

Sălile cazinoului din Knokke-Le-Zoute (Olanda) au găzduit anul trecut, vreme de cîteva luni, o amplă expoziţie intitulată « Comorile suprarealismului ». Au fost prezentate lucrări ale unor reprezentanţi recunoscuţi ai suprarealismului, de la Marcel Duchamp la Péverelli, ilustrînd evoluţia acestui curent.

19 galerii marcante de artă din Republica Federală a Germaniei au organizat la Köln, din octombrie 1968 şi pînă în ianuarie 1969, al doilea « Tîrg de artă modernă contemporană ». Ca şi primul tîrg, el a fost de fapt o mare expoziţie cu vînzare care a permis să se ofere amatorilor şi cunoscătorilor o panoramă cît mai bogată a artei contemporane din R.F. a Germaniei, cu toate personalităţile, căutările şi curentele existente.

Pentru a preîntîmpina furturile lucrărilor de artă, în special ale celor de artă antică, din ce în ce mai numeroase, în ciuda severelor măsuri de securitate luate, la Consiliul Europei (Occidentale) a fost depus un proiect pentru înfiinţarea unui « Interpol al artelor ». Proiectul preconizează elaborarea unei « Carte internaţionale de protecţie a artelor » şi, în acelaşi timp, stabilirea unor zone arheologice protejate. În acest sens se pune un accent deosebit pe o mai strînsă colaborare internaţională pentru autentificarea obiectelor de artă, combaterea falsurilor, returnarea operelor scoase ilicit peste graniţe, dar se prevede şi admiterea liberului schimb oficial de valori arheologice, bineînţeles cu autorizaţii exprese.

După o serioasă renovare, la Muzeul din Meudon au fost inaugurate în 1968 noi săli, unele din ele rezervate scriitorilor şi muzicienilor care au locuit şi creat în celebrul castel: Rabelais, Jean-Jacques Rousseau, Wagner, Louis-Ferdinand Céline, Jacques Maritain. O sală este consacrată lui Rodin, o alta gravorilor care au lucrat la Meudon în secolul al XIX-lea — Bresdin, Daniel Vierge, Paul Huet, Bracquemond etc. Într-o ultimă sală sînt prezentate opere ale unor artişti contemporani originari din Meudon şi Chaville, ca Dunoyer de Segonzac, Arp, Stahly.

La cunoscutele galerii de artă Kenedy din New York a fost organizată recent una din cele mai mari expoziţii consacrate operei lui Ben Shahn. Inspirîndu-se din realitatea socială americană contemporană, în special din viaţa oamenilor nevoiaşi şi a negrilor, opera lui este pătrunsă de un viu spirit umanist. Expoziţia a cuprins pictură în ulei şi acuarele, gravuri, desene şi afişe din toate perioadele de creaţie.

O mare expoziţie van Gogh, reunind peste 100 de pînze, desene şi scrisori ale marelui pictor, a fost deschisă la Londra, între 24 octombrie 1968 şi 12 ianuarie 1969, în sălile de la « Victoria and Albert Museum ».

Asociaţia « Contra-Club » din Bonn a organizat în două trenuri accelerate, care circulă între Hamburg şi München, « galerii » de pictură modernă. Expuse în vitrine de sticlă bine închise, pînzele, în număr de 25, aparţin unor artişti din regiunea Köln — Bonn, şi sînt schimbate în fiecare lună. Scopul mărturisit al acestei originale expoziţii volante este de a apropia publicul de arta modernă.

Muzeul de artă din Philadelphia şi-a îmbogăţit recent patrimoniul cu o serie de sculpturi de Maillol, Henry Moore, Matisse şi Picasso.

Galeria de artă din Ontario (Canada) a expus, începînd de la 1 noiembrie 1968, 70 din cele mai noi achiziţii ale sale de artă europeană şi americană. Printre ele se aflau opere semnate de Chardin, Picasso, Matisse, Léger, Braque, Maillol, Greuze etc.

Complet renovat, « Muzeul Tauromahiei » din Madrid, instalat în arenele « Las Ventas », şi-a redeschis porţile la sfîrşitul lunii octombrie 1968. Bogata colecţie a muzeului ilustrează — prin diverse documente, opere şi obiecte de artă — istoria tauromahiei. Printre exponate figurează portrete ale cunoscuţilor toreadori Lucas, Vasquez Diaz, Roberta Domingo, Antonio Sanchez, sau sculpturi înfăţişîndu-i pe Vicente Pastor, Manolete, Antonio Bienvenida etc. Muzeul posedă de asemenea o interesantă colecţie de afişe ale coridelor.

Muzeul Universităţii din Standford a achiziţionat recent numeroase opere de valoare. Printre acestea figurează schiţele lui Géricault pentru *Judecata de apoi*, o pînză de Lorenzo Passinelli, *Irodiada primind capul Sfîntului Ioan Botezătorul*, preţioase stampe chinezeşti şi japoneze etc.

În Spania, la Valladolid, s-a inaugurat în toamna anului trecut « Muzeul Cristofor Columb ». Instalat într-o clădire datînd din secolul al XVI-lea, muzeul reuneşte sculpturi în lemn din acelaşi secol, diverse planuri şi hărţi, numeroase picturi şi posedă o bibliotecă cu preţioase alte documente istorice, o parte dintre ele provenind din Arhivele din Simancas, iar altă parte reprezentînd recenta donaţie a ducelui de Veraqua, descendent în linie directă din Cristofor Columb.

Muzeul de artă al Institutului Carnegie din Pittsburgh a achiziţionat un *Autoportret* de Cézanne. Pictat în 1885, autoportretul îl prezintă pe Cézanne tînăr, aşa cum apare el într-o fotografie din 1872.

« 12 artişti moderni de vază » (Agam, Albers, Biel, Calder, Le Parc, Lohse, Mack, Rickey, Schöffer, Sato, Tinguely, Vasarely) s-a intitulat expoziţia deschisă iniţial la galeriile de artă Denise René şi Hans Mayer din Köln, iar din luna noiembrie la Muzeul de artă modernă din München.

« Dada 1916—1966 » — s-a intitulat o amplă expoziţie organizată la Glasgow la « The Scottish Arts Council Gallery » în octombrie-noiembrie 1968, de către Institutul Goethe. Alături de operele expuse, 296 de fotografii au ajutat la completarea cronicii mişcării « Dada ».

Galeria de pictură a Muzeului de stat din Erevan s-a îmbogăţit recent cu o remarcabilă pînză, *Uciderea pruncilor* de Luca Signorelli. Donatorul tabloului este un negustor italian de origine armeană, Artavazd Mildonian, stabilit la San Remo.

O expoziţie consacrată lui Boris Kustodiev (1872—1927) a avut loc la Astrahan, oraşul natal al pictorului. Galeria de artă care-i poartă numele a prezentat vizitatorilor peste 160 de uleiuri ale artistului, mare parte împrumutate de Galeriile Tretiakov, de Muzeul rus din Leningrad sau de alte colecţii.

ION TĂTARU

SALA DALLES

Ateneul Român — Aspect de la festivitatea consacrată Centenarului nașterii lui Ștefan Luchian

CENTENAR LUCHIAN

Din inițiativa Uniunii artiștilor plastici, în colaborare cu Comitetul de stat pentru cultură și artă, Secțiunea română a Asociației Internaționale a criticilor de artă, Comitetul național AIAP, Muzeul de artă al Republicii, Muzeul Simu și alte instituții de cultură, a avut loc în cursul lunii decembrie 1968 o suită de manifestări consacrate sărbătoririi Centenarului nașterii lui Ștefan Luchian. Festivitatea de deschidere a acestor manifestări s-a desfășurat într-un cadru solemn la 12 decembrie în sala Ateneului Român. Artiști, critici, istorici de artă au omagiat memoria lui Ștefan Luchian în complexa ei semnificație. Printre vorbitori a fost prezent Dl. Jacques Lassaigne, președintele AICA, autor al unei remarcabile monografii închinată, cu trei decenii în urmă, operei și vieții lui Ștefan Luchian.

Tot la 12 decembrie s-a inaugurat — în sălile Muzeului de artă al Republicii — expoziția «Peisajul și compoziția de plein-air în opera lui Ștefan Luchian», cuprinzînd o amplă selecție de uleiuri, pasteluri și acuarele. La 15 decembrie s-a deschis în cele două etaje ale Muzeului Simu expoziția « Luchian înnoitorul » în care opera lui Luchian e situată în contextul Școlii românești, în expunere comparativă. Studenții Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » au închinat centenarului o expoziție de pictură deschisă în sălile Kalinderu.

La sediul U.A.P. din București a avut loc, în ziua de 13 decembrie, un colocviu omagial. De asemenea, la Muzeul de artă al Republicii s-au întîlnit în mai multe rînduri artiști, scriitori, colecționari, muzeografi, împreună cu studenți și publicul larg pentru a sublinia multiplele laturi ale moștenirii spirituale lăsate de Luchian. În principalele orașe ale țării au fost organizate manifestări similare — conferințe, colocvii — în cadrul cărora artiști, critici și alți oameni de cultură au relevat valoarea operei lui Ștefan Luchian și perspectivele pe care le-a deschis școlii românești moderne de pictură.

BIENALA PICTURĂ ŞI SCULPTURĂ 1968

Fişă

Cu un an în urmă — în această revistă * — am schiţat o critică a « principiilor » şi formelor de organizare a expoziţiilor colective de genul saloanelor anuale, bienale etc. Cum, pe ici pe colo şi anume prin părţile esenţiale, nu s-a schimbat nimic, constatările sînt actuale şi azi. De ani şi ani stăruie, cu o consecvenţă demnă de o cauză mai bună, aceleaşi şi aceleaşi carenţe, aceeaşi improvizaţie, aceeaşi lipsă de perspectivă, — însoţite de umbra inevitabilă şi cordială a aceloraşi probleme sau pseudo probleme în dezbatere. Mă voi rezuma la un singur aspect, de altfel fundamental: orientarea. S-a discutat, în legătură cu Bienala 1968, despre orientare. S-a spus că nu se poate face abstracţie de scopul orientativ, stimulator al bienalei, de direcţiile pe care este menită să le promoveze — ţinînd seama de necesitatea înzestrării patrimoniului culturii naţionale cu valori durabile. S-a afirmat, printre altele, că selecţia a fost nereprezentativă, că nu a evidenţiat direcţiile principale ale dezvoltării artei noastre, realizările ei cele mai semnificative, configurînd o imagine neconcludentă a preocupărilor creatoare ale artiştilor.

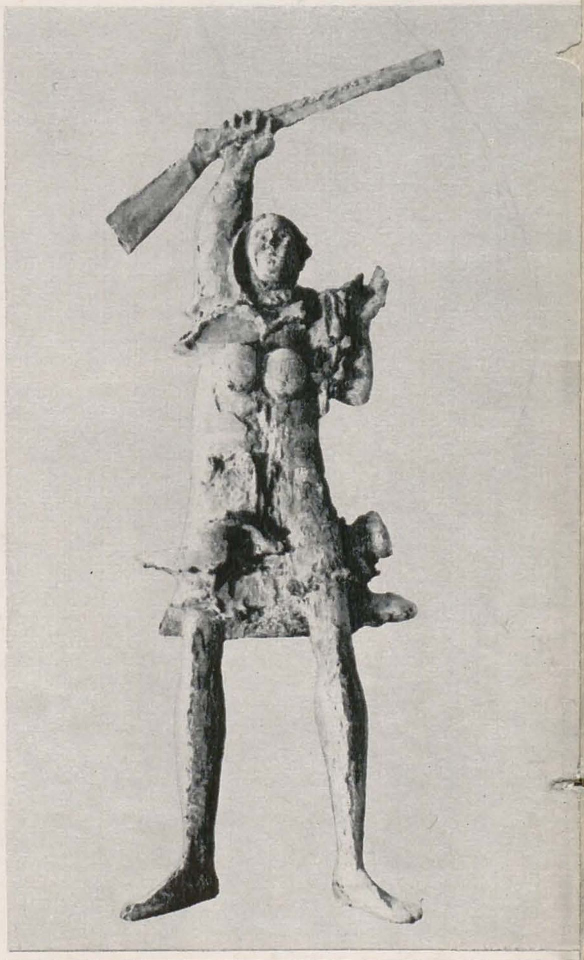
Nu găsesc util să examinăm dacă aproximativ 600 de lucrări selecţionate, din 1600 prezentate, sînt sau nu (admiţînd şi coeficientul de erori probabile), în măsură să reprezinte cît de cît apropriat realitatea din mişcarea artistică. Nici alte probleme cum ar fi explicarea caracterului nereprezentativ al bienalei prin toleranţa unor membri ai juriului faţă de o categorie de lucrări a căror calitate este îndoielnică. Îmi îngădui să stau strîmb şi să încerc o judecată dreaptă, observînd lucrurile din alt unghi: poate sau nu o bienală — ca şi orice altă expoziţie de aceeaşi specie — să îndeplinească un rol orientativ, să stimuleze direcţia sau direcţiile fertile pentru o creaţie de mare respiraţie? Şi dacă faptul e posibil, cum anume, prin ce mijloace — în aşa fel încît acest rol orientativ să fie expresia unei funcţii culturale? Este juriul acel factor determinant? Nu cumva atunci cînd pornim de la o atare premiză, logica se răstoarnă puţin cu picioarele în sus? Nu cumva judecăţile critice ale unui juriu sînt în acelaşi timp orientative — fără nimic arbitrar — numai atunci cînd manifestarea se individualizează printr-o idee directoare, printr-un caracter definit? Or, Bienala 1968 avea un program perfect definit prin aceea că lipsea cu desăvîrşire.

Am spus în cîteva rînduri că la noi se observă absenţa unui sistem expoziţional, a unei gîndiri expoziţionale orientate. Prin expoziţii orientate înţeleg raportarea lor la o direcţie de gîndire, la preocupările şi exigenţele specifice ale epocii. În toată lumea se organizează asemenea manifestări. Depinde ce direcţii susţin ele, dar expoziţia cu program este un fenomen modern. Pe scurt, cred că sistemul expoziţional trebuie să cuprindă două tipuri de manifestări colective: expoziţii cu trimiteri la alegerea artistului, în afara vreunui program — saloanele anuale de primăvară sau toamnă — şi expoziţii cu temă dată — bienalele şi în general cele organizate sub auspiciile statului. Fireşte că tema unei expoziţii trebuie să fie destul de bine concepută, destul de amplă şi generoasă pentru a suscita interes şi a exercita o influenţă culturală. Pentru afirmarea direcţiei umaniste în arta contemporană românească ne putem gîndi la teme avînd la bază idei mai vaste, de exemplu Eliberarea, sau Orizonturi istorice, Realităţi contemporane etc. Expoziţiile cu temă sînt necesare şi pentru stimularea altor direcţii — integrarea artei în viaţă prin proiectarea industrială şi proiectarea ambianţei ori a eforturilor ce urmăresc elaborarea unor noi structuri ale imaginii plastice ş.a.m.d.

Este limpede că mişcarea noastră artistică trebuie să fie orientată, să aibă o direcţie spirituală pentru că orice cultură originală este orientată, se întemeiază pe o tablă de valori. Această direcţie spirituală este umanismul, un umanism al veacului XX, umanismul unei colectivităţi angajate să realizeze socialismul şi comunismul în forma lor superioară, în forma lor cea mai umană.

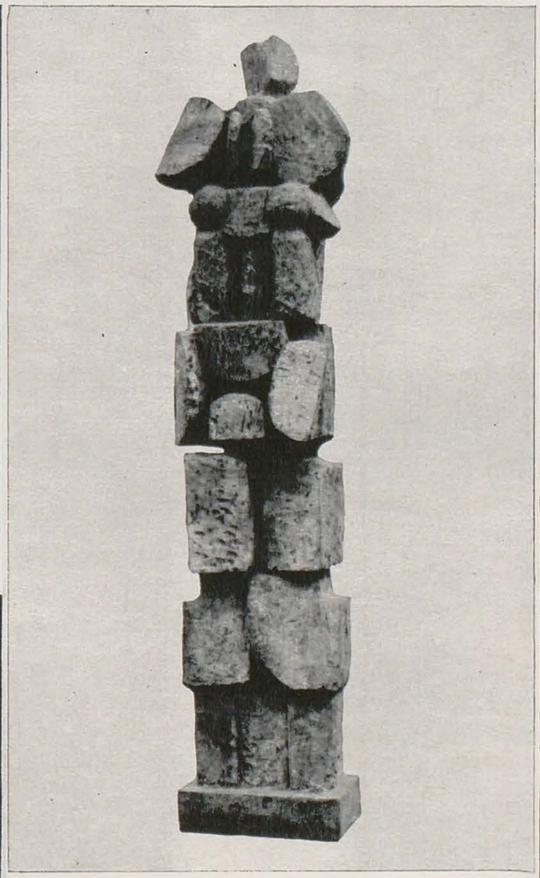
Se înţelege, frumosul este un ideal destul de înalt, aspiraţia la frumos o trebuinţă mult omenească pentru ca gestul creator de armonii pure să fie pe deplin legitim. Avem nevoie de frumuseţe pură pentru că ea ne aminteşte de puritate şi naşte puritate. Dar lumea de astăzi este prea grea de întrebări adînc tulburătoare şi mult prea frămîntată, tragediile ei prea răscolitoare şi prea arzătoare idealurile noastre de libertate pentru ca arta să-şi întoarcă faţa de la realitate fără a trăda. Într-o lume în care se acumulează mijloace de distrugere în masă, în care genocidul — fizic sau moral — nu a fost scos în afara legii, în care forţei dreptului i se mai opune dreptul forţei, nu ne putem permite luxul extazului sau detaşarea contemplării, gratuitatea facilă a jocului sau iresponsabilitatea evaziunii din istorie.

ANATOL MÂNDRESCU



* „Arta Plastică", nr. 2/1968.

6. PETER IACOBI: Figură înaripată—lemn
7. SILVIA RADU: Compoziţie — piatră
8. ION IRIMESCU: Orga II — bronz
9. GEORGE APOSTU: Tors de faţă — piatră

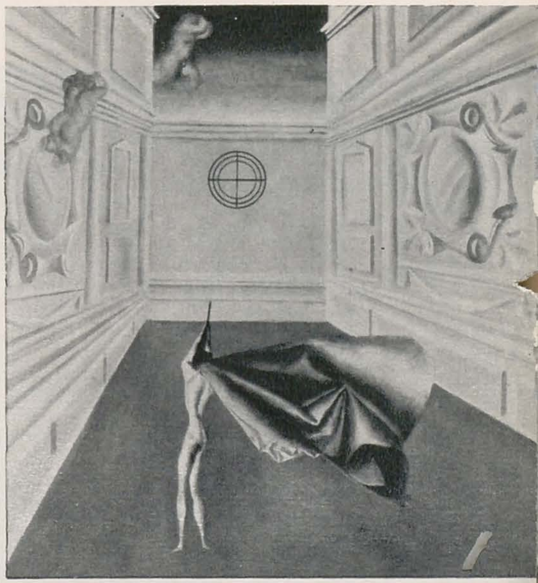


1 | 3 | 6 | 8
2 | 4 / 5 | 7 | 9

1. PAUL VASILESCU: Victorie — ghips patinat
2. TEODORA KIŢULESCU: Ţărancă din Oboga — ceramică
3. CONSTANTIN NICOLIN: Mihai Viteazul — lemn
4. NAUM CORCESCU: Studiu — ghips
5. CRISTIAN BREAZU: Dochia mică — piatră

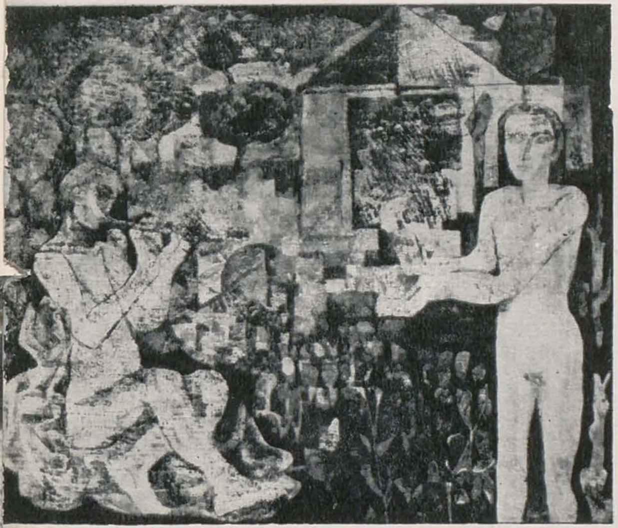
1. DORIAN SZASZ: Eroi de la Mărăşeşti — ulei
2. FLORIN NICULIU: Intervale — ulei
3. M. H. MAXY: Cine sînt ucigaşii? — ulei şi colaje
4. ION BIŢAN: Portretul zootehnistului Timar — tehnică mixtă.
5. HENRY MAVRODIN: Vînătoare — ulei
6. SABIN BĂLAŞA: Solie de pace — ulei
7. MIRCEA IONESCU: Omagiu lui Emil Racoviţă — tehnică mixtă
8. OCTAV GRIGORESCU: Orfeu — ulei
9. CONSTANTIN BLENDEA: Meşterul Manole — ulei
10. VAL. GHEORGHIU: Noaptea miresei — ulei
11. ION PACEA: Natură statică cu mască — ulei
12. MIRCEA VREMIR: Miting la Cluj — ulei
13. GRIGORE SPIRESCU: Sărbătoare — ulei
14. NICOLAE IACOBOVITS: Instrumente muzicale — ulei

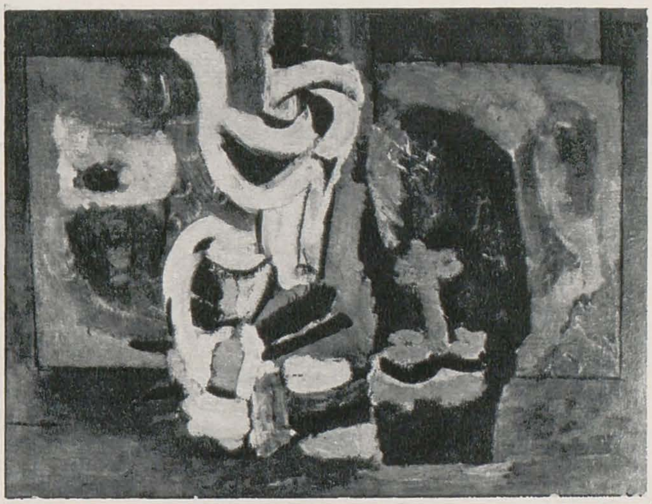
	2	5	8	11	
1	3	6	9	12	14
	4	7	10	13	

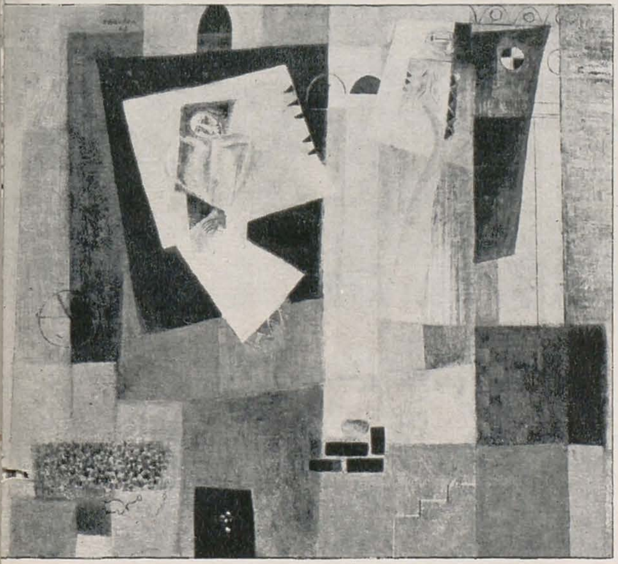


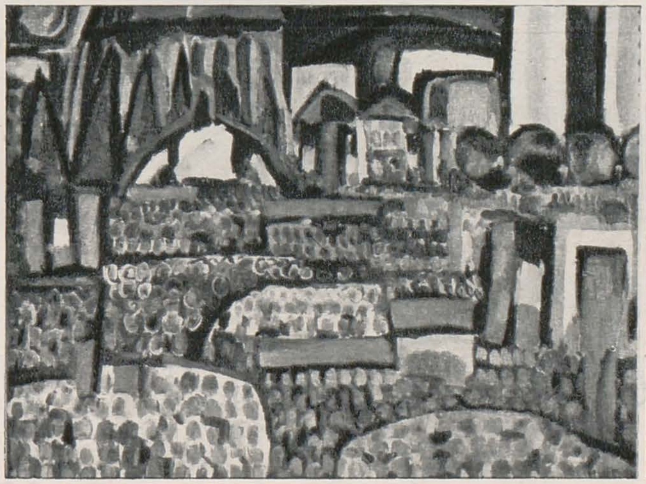
SALA DALLES

BIENALA
PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ
1968









a două corpuri de clădiri, cel al casei lui Mavrogheni din secolul al XVIII-lea și cel al unor atenanse, probabil mai vechi. Acest fapt a condus la ideea renunțării la unele modificări nesemnificative aduse Hanului Manuc pe vremea transformării lui în Hotel Dacia, problemă care a făcut obiectul unor dezbateri largi în Comisia Monumentelor Istorice, convocată pe șantier. Dezbaterile au dat posibilitate colectivului nostru să pună accentul pe valorificarea unor construcții civile dintre cele mai prețioase ale Bucureștilor de odinioară. Succesivele descoperiri făcute odată cu cercetarea structurilor și arhitecturii, ca și ornamenticii de detaliu a acestor clădiri, au relevat unele aspecte nebănuite, arătînd că teama de pastișă a unor restauratori fideli principiului de restaurare istorică și de conservare intactă a tuturor epocilor de construcție din ființa unor monumente, nu-și poate avea întotdeauna locul. Îndepărtarea unor elemente tîrzii care desfigurează arhitectura autentică a celor două clădiri menționate a fost un act de curaj care s-a dovedit a fi salutar. Potrivit aceluiași principiu, vestigiile palatului domnesc din strada Soarelui vor fi dezbrăcate de toate adaosurile suprapuse în secolul al XIX-lea, pentru a fi prezentate cu elementele autentice conservate.

Atingem însă astfel și chestiuni de interes foarte actual — care depășesc problema restaurării în sine. Lipsa de informații — sau unilateralitatea lor — a făcut aproape imposibilă, pînă în zilele noastre, analiza temeinică a arhitecturii civile urbane din România și a legăturii acesteia cu arhitectura populară. Interesul constructorilor, ca și al cercetătorilor, a fost suscitat, în primul rînd, de arhitectura bisericească și boierească, arhitectura urbană fiind în general ignorată. Mai mult de trei-patru case vechi din București — și acestea discutabile ca puritate stilistică — nu sînt menționate în studiile de istorie a arhitecturii, în timp ce sute de case de autentic stil românesc, existente încă în capitală și în alte orașe, nefiind cercetate ori puse în valoare, par multora drept fenomene minore și nesemnificative.

În ceea ce privește arhitectura țărănească, poate cu excepția unor studii de etnografie, cercetările au pus în lumină mai ales valorile ei ornamentale, și nu atît principiile constructive, valorile arhitecturale care o caracterizează. Mi se pare util să subliniem faptul că printre aceste caracteristici se numără, de pildă, unitatea volumetrică și ritmică, logica foarte strînsă a sistemului constructiv, rolul funcțional al pridvorului care face legătura organică cu mediul exterior, cu natura. Derivînd direct din arhitectura țărănească, arhitectura urbană românească a dezvoltat asemenea caracteristici, pe căile de trecere în major. Revelatorie pentru arhitectura bucureșteană autentică este, în acest sens, casa Spătarului, cu pridvorul închis la etaj, deschis la parter, orientat spre curte, cu acoperiș inițial de șindrilă și cu fațadele închise decorate cu pilaștri și semne solare de inspirație țărănească. A contesta valoarea plastică, arhitectural-constructivă, a acestei case înseamnă să ai în fața ochilor paravane stilistice care împiedică vederea oricărei alte arhitecturi decît cea învățată în școli.

Numai prezentări cvasi-muzeale ale acestei autentice arhitecturi urbane, de felul celor pe care le prilejuiesc lucrările din zona Curtea Veche, pot avea consecințe de ordin teoretic și practic — anume reconsiderarea arhitecturii urbane românești și valorificarea tradițiilor ei în arhitectura noastră contemporană.

Coincidența unor soluții ale arhitecturii tradiționale românești cu cele ale arhitecturii moderne ușurează nespus de mult efortul pe care trebuie să-l depunem în direcția amintită înainte. Atașamentul arhitecturii moderne pentru aerian, pentru volume și ritmuri unitare, pentru registre continui de reflexe, pentru contactul la sol prin piloți se regăsește — să spunem, printr-o fericită întîmplare, — în arhitectura tradițională urbană românească. În loc de pereții din metal și sticlă, secolul XIX românesc a utilizat pereții de lemn și sticlă pentru aceeași nevoie de comunicare cu natura.

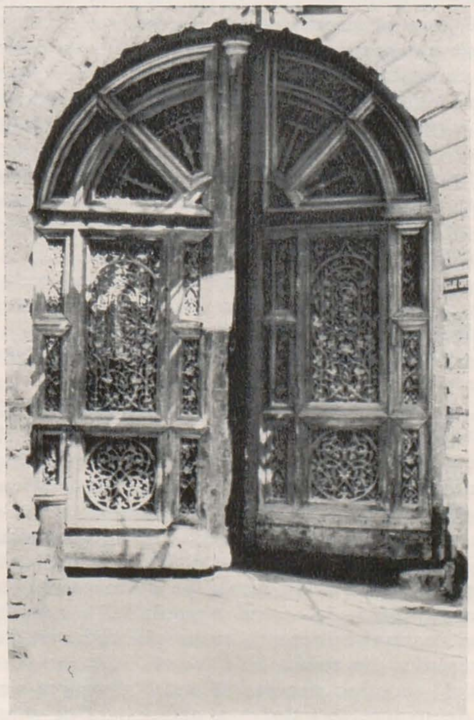
Brutalismul japonez care tentează astăzi pe mulți arhitecți români, ca formulă plastică, noul baroc corbusian, organicismul, arhitectura totală, arhitectura de cercetare sînt formule plastice care dau satisfacție multor creatori: ele pot fi căi de actualizare a arhitecturii tradiționale românești dacă sînt considerate numai ca sensuri de exprimare și nu ca scop în sine. Astfel, trecerea prin creștere a unei cule într-un program modern cu structuri de beton poate satisface tendința spre brutalism plastic, așa cum extensiunea casei țărănești cu pridvor continuu pe două nivele duce cu siguranță la soluționări moderne, cu utilizarea unor materiale adecvate.

Nu prin eforturi supraomenești de transfigurare și sublimare a arhitecturii tradiționale se poate ajunge la actualizarea acesteia, ci prin respectarea sensurilor sale, prin păstrarea unor principii constructive care au fost expresia concepției noastre arhitecturale. Preluarea directă de elemente nu poate duce la o autentică arhitectură românească modernă, dacă ritmul, volumul, structura, lumina n-au fost utilizate în sensul strict tradițional, dacă echilibrul maselor de lumină și de umbră nu e respectat; cu alte cuvinte, nu se poate vorbi de o preluare de elemente, ci de preluarea unei viziuni de ansamblu.

Colectivul de cercetare și proiectare a reorganizării zonei Curtea Veche este convins că experiența aceasta va constitui un început pentru punerea în valoare a centrelor noastre istorice, pentru încercarea de a le reda personalitatea prin restaurarea și valorificarea construcțiilor cu caracter autentic; pe de altă parte, un început pentru studiul sensurilor urbanisticii tradiționale și chiar pentru cele ale viitoarelor sistematizări ale orașelor noastre cu nuclee istorice similare. În București, acțiunea nu ar trebui să se limiteze doar la această enclavă a orașului. Zone aproape la fel de bogate în arhitectură tradițională se găsesc atît în apropierea cartierului Curtea Veche, cît și în altele mai îndepărtate.

Arhitectura contemporană din țara noastră va fi condamnată la imitarea unor modele străine și, într-un fel, la mediocritate, atîta vreme cît tradiția nu va fi vie în ochii tuturor. Nu putem fi originali decît ancorați în tradiție; altfel nu este posibilă decît soluția plagiatului, oricît de variate ar fi sursele de inspirație. Talentul, sensibilitatea, personalitatea arhitectului creator au nevoie de un reazem și acela este tezaurul de experiențe acumulate și decantate îndelung de generații. Or, tocmai acest lucru încearcă să-l facă posibil restaurarea și reamenajarea nucleului istoric al orașului București.

VASILE DRĂGUŢ



Cunoscînd realizările de pînă acum, expoziţia de planuri şi macheta de la Muzeul Municipiului Bucureşti, de asemenea principalele luări de poziţie din cadrul discuţiilor organizate la Uniunea Arhitecţilor, îmi voi îngădui unele observaţii. Înainte de toate, doresc să-mi exprim deplina satisfacţie în legătură cu hotărîrea de a decreta zona Curţii Vechi rezervaţie istorică, iniţiind un amplu proces de cercetare, restaurare şi valorificare a principalelor edificii păstrate. Este evident că soluţiile ce vor fi adoptate de restauratori urmează a ţine în primul rînd seama de rezultatele cercetărilor arheologice şi documentare. Se pune, însă, problema alegerii uneia dintre principalele soluţii aduse în discuţie: conservarea arheologică şi transformarea zonei într-un muzeu de ruine acoperite cu chape de beton sau, dimpotrivă, încercarea curajoasă de a reconstrui, fie şi ipotetic, unele edificii pentru realizarea unui cadru cu puternice resurse de evocare istorică. În simpozioanele care au avut loc la Uniunea Arhitecţilor, au fost propuse argumente în favoarea ambelor teze. În ce mă priveşte ţin să precizez, din capul locului, că, în principiu, sînt împotriva reconstrucţiilor care nu se întemeiază pe o solidă bază documentară.

În cazul dat este vorba de o zonă cu un trecut istoric bogat, dar care, din nefericire, a fost incisiv afectată de distrugeri şi reconstrucţii lipsite de valoare. Secolul al XIX-lea a fost deosebit de vitreg cu monumentele Bucureştiului şi nu trebuie iertată administraţiei vremii distrugerea sistematică a numeroase edificii evocatoare pentru trecutul oraşului. Adus la treapta unui oraş fără istorie (din nefericire demolarea recentă a caselor Maiorescu şi Macedonski dovedeşte că edilii n-au învăţat nici astăzi să respecte tradiţia de cultură a capitalei noastre), Bucureştiul are, în sfîrşit, şansa unei reparaţii. Consider că este o datorie să se redea bucureştenilor convingerea că sînt urmaşii unei aşezări a cărei istorie multiseculară a înscris numeroase pagini de glorie. Aş fi fericit dacă din colaborarea istoricilor cu arhitecţii ar rezulta un nucleu urbanistic capabil să convingă şi să emoţioneze. Cînd legăturile cu istoria au o bază trainică, curajul reconstituirilor nu este un păcat. Sînt cazuri cînd asemenea îndrăzneli au prilejuit creaţii arhitectonice de înaltă valoare pe care istoria le-a legitimat cu promptitudine. Istoria prezentă a oraşelor Poloniei martire ar fi lipsită de culoare şi s-ar estompa în anonimatul arhitecturii standardizate dacă n-ar fi existat epopeicul efort al reconstrucţiei integrale. Un asemenea efort de reconstrucţie reprezintă el însuşi o pagină de istorie care, în perspectiva anilor, va înnobila şi mai mult noile edificii, pe care chiar şi specialistul cel mai pretenţios le va considera cu respect. Dar pentru aceasta, repet, este necesară o adîncă înţelegere a mişcărilor istorice, în spiritul lor, o caldă participare la valorile evocate.

În general cred că întreaga zonă va trebui să păstreze un pronunţat caracter utilitar. Comerţul mărunt cu articole fără identitate va trebui să facă loc unor magazine specializate: anticariate, librării, galerii de artă, mici ateliere de artizanat, de asemenea berării şi cafenele cu caracter de cluburi artistice. O anume decenţă este necesar să fie păstrată în întreaga zonă pe care mi-o imaginez ca pe un centru al bunului gust. Ideea de a transforma Hanul Gabroveni într-un hotel turistic completat cu un număr de ateliere de creaţie şi magazine de artă mi se pare a fi întru totul indicată. Mai puţin clară este tematica Hanului Manuc, unde se vorbeşte în acelaşi timp despre un hotel de lux, despre un muzeu al comerţului, despre magazine, baruri ş.a.m.d. Mă gîndesc că aici ar putea fi prezentate diverse colecţii de artă, rezultînd din donaţiile tot mai numeroase în ultimul timp. Nu ştiu în ce măsură este posibilă realizarea unor dotări corespunzătoare unui hotel de lux. Înclin să cred însă că nu trebuie forţată nota în sensul satisfacerii unor capricii de turist bogat. Ansamblul propriu-zis al Curţii Vechi, în mod firesc, urmează să fie valorificat pe plan muzeistic.

Cele cîteva decenii de năstruşnică arhitectură zisă « neo-românească », patronată de experienţele bineintenţionatului dar nu şi bineinspiratului Ion Mincu (noroc că nu s-a construit uriaşul cataif al primăriei Bucureşti) au reuşit să falsifice, pentru foarte mulţi, conceptul de arhitectură românească. Pedalîndu-se pe ideea de pitoresc, pe decoraţia abundentă şi eteroclită, s-a uitat că, de fapt, în tot ce are mai reprezentativ, arhitectura românească, populară şi cultă, se distinge prin sensul dat de masele sobre şi echilibrate, prin funcţionalitate şi clasicism. Ar fi desigur o greşeală să se exagereze calităţile arhitecturii cu geamlîc şi să se vadă în pridvoarele vitrate un precursor cauzal al arhitecturii moderne. Este, totuşi, marele merit al arhitectului Constantin Joja acela de a fi atras atenţia asupra arhitecturii urbane româneşti din secolul trecut, arhitectură caracterizată prin larga folosire a vitrajelor. Am convingerea că reconsiderarea nuanţată a acestui tip de arhitectură poate conduce la soluţionări originale, aplicabile cu folos în arhitectura contemporană românească.

Pivniţa Corpului de gardă (încorporat ulterior Hanului Manuc), probabil secolul al XVII-lea

Casa domnească — stucatură originală de faţadă, secolul al XVIII-lea (detaliu)

Hanul Gabroveni — poarta originală, secolul al XIX-lea

Arh. prof. RICHARD BORDENACHE

Ampla acțiune întreprinsă în zona Curtea Veche este inevitabil dependentă de noile elemente pe care le vor mai aduce ulterioarele cercetări.

În raport cu această precizare, este necesar să notăm că, datorită succesivelor degradări sau avatare prin care au trecut vestigiile arhitecturale amintite, înainte și după 1804 — data transformării fostei reședințe a lui Mavrogheni în Hanul lui Manuc —, o anumită prudență ne împiedică să anticipăm asupra caracterului reconstituirii vechiului ansamblu, în trăsăturile uneia sau alteia dintre perioadele trecutului său istoric. Cu alte cuvinte, trebuie să ne așteptăm ca — în final — remodelarea cartierului să însumeze nu numai diferite restaurări de edificii, în principalele lor faze de construire sau de transformări desfășurate în decurs de cîteva sute de ani, nu numai diferite modalități de punere în valoare a unor vestigii parțial conservate, dar și restructurări de aspecte urbane ale unei părți, încă neidentificate, din planimetria centrului istoric al orașului de altădată. În acest caz, dificultatea definirii de pe acum a concepției care va sta la baza acțiunii de reorganizare a întregii zone constă în selecționarea epocilor la care trebuie să recurgă toată această vastă operă de restaurare, fără să dăuneze unității de ansamblu și evitînd aventura unui « potpuriu » de reminiscențe urbano-arhitecturale.

În consecință, necesitatea astăzi recunoscută de a reda capitalei tradiționala arhitectură a vechiului său nucleu urban impune o anumită suplețe în interpretarea teoriilor contemporane cu privire la « restaurarea centrelor orășenești istoricește constituite ». De aceea, între limite convenabile, trebuie acceptată și soluția unor « restaurări de inovație » menite să restabilească echilibrul dintre destinațiile atribuite celor mai marcante edificii după restaurare, ambianța lor interioară (confort, mobilier, decorație) ca și cea exterioară, arhitectural-peisagistică (stil, ornamentistică și materiale de epocă, sistematizare verticală, înverziri etc.). Totuși, grija absolutei autenticități — acolo unde există martori certi și este posibilă o confruntare cu datele documentare ale epocilor cunoscute — mi se pare singura măsură care poate elimina orice « inovație » arbitrară ce ar scoate obiectele restituite din reala lor atmosferă originală.

Este greu să stabilim o comparație de valoare între puținele vestigii istorice ale orașului București și multitudinea de exemplare din alte colțuri ale țării, sau de peste graniță. De aceea, însușirea nedeliberată a unor teorii admise în alte cazuri aparent similare, înainte de epuizarea diagnozei arheologice și arhitecturale la care ne-am referit, nu este indicată pentru cazul în speță. S-ar putea spune că pledăm pentru desăvîrșirea cercetării aplicative, într-un moment cînd presează urgența lucrărilor de reorganizare și modernizare a zonei. Dar nimeni nu-și poate asuma răspunderea unei rezolvări ipotetice, cîtă vreme — fiind vorba despre primul experiment românesc în materie, care nu-și are corespondent nici chiar în străinătate — însăși cercetarea întregului fond construit nu este încă încheiată.

Retrospectiv, istoria Bucureștilor ne arată că despersonalizarea orașului, începută în primii ani ai secolului al XIX-lea, s-a acuzat treptat spre sfîrșitul aceluiași secol, cînd — urmînd exemplul dat cu cîteva decenii mai înainte de Manuc — negustorii epocii au inițiat o înmulțire a clădirilor de comerț și pentru călători în cartierele centrale ale capitalei. Este ceea ce a determinat, odată cu declanșarea unei serii de inițiative particulare, însuși caracterul prevalent comercial, de ultimă oră, al acestor cartiere.

Nu trebuie însă uitat că acest lucru s-a petrecut concomitent cu răspîndirea stilului eclectic al vremii, în dauna păstrării tradiției arhitecturii vechiului oraș, după cum o dovedesc — chiar în cuprinsul zonei Curtea Veche — unele clădiri mixte de bazaruri și hanuri, ca cele cunoscute sub denumirile de « Gabroveni » sau « cu tei » și, cu atît mai mult, tîrzia transformare de după 1900, lipsită de valoare arhitecturală, a Hanului Manuc în Hotelul Dacia.

Între timp, deși puternic timbrat prin unele realizări de inspirație neo-gotică și neo-clasică (lucrările de la Antim, Casa mareșalului Filipescu, Universitatea lui Orăscu sau Palatul de justiție), în orașul nou se înmulțeau exemplarele ridicate sub influența stilului manieristic francez de tip « Ecole des beaux arts » (Fundația, fosta casă de depuneri, Ateneul Român și alte încercări monumentale ale genului), iar o bună parte din cartierele centrale se întregeau prin construcțiile ridicate de burghezie, în spiritul acelui stil universal denumit « fin de siècle » care, în Țara românească, își recunoștea originea în lucrările meșterilor austrieci ai lui Vodă Bibescu. Cu toate acestea, opinia majorității populației bucureștene rămînea devotată tradiției autohtone, încă destul de prezentă la acea vreme în inima orașului, ca și în cartierele lui limitrofe, arhitectură locală cu vădit specific regional, atît de viu ilustrată într-o serie de documente ale veacului al XIX-lea. Opinie exprimată de altfel cu vehemență în protestele intelectualității progresiste de atunci, îndreptate împotriva distrugerii unor monumente istorice odată cu « restaurările » arhitectului francez Lecomte de Noüy, cel care opunea trecutului medieval al artei populare românești dubioasele lui creații de inspirație occidentalo-bizantină de la Tîrgoviște, Curtea de Argeș sau Craiova.

Or, în condițiile acestei oscilații între « Occident oder Orient », vechiul farmec al Bucureștilor de altădată dispărea treptat, astfel încît orașul secolului al XX-lea — care a cunoscut după 1900 toată gama stilurilor, de la neo-românescul arhaizant la acela al betonului armat îmbrăcat în pătură de tencuială — rezultă a fi astăzi (sau cel puțin pînă la proba contrară) cea mai săracă așezare în autentică arhitectură națională.

Cercetarea, împletită judicios cu selectiva restaurare a celor mai semnificative vestigii din zona Curtea Veche, poate dezvălui însă nebănuita trecută bogăție a arhitecturii bucureștene și poate conduce la o remodelare urbanistică plină de cel mai actual interes.

Plecînd de la destinația ce urmează să fie dată după restaurare vechilor localuri de comerț și de călători din zonă, s-a ajuns la ideea că, păstrîndu-le « atmosfera de epocă », hanurile cu bazaruri dintre Gabroveni, Lipscani și Blănari — și cu atît mai mult cunoscutul han al lui Manuc — să devină confortabile hoteluri moderne de variată capacitate, dotate între altele și cu magazine de artizanat românesc. Propuse a fi restaurate și reamenajate ca atare, aceste obiective de mare interes turistic comportă corespunzătoare soluționări funcționale, dar și de plastică arhitecturală, în care primează, pe lîngă conservarea autenticității vestigiilor existente, preocuparea pentru fuzionarea dintre vechi și nou, într-un context de alese exigențe estetice. Totodată, studiul generînd discrete încercări de a alătura valorilor tradiționale acea notă atît de actuală a spiritualității specifice epocii pe care o trăim, problema rămîne aceeași pentru restaurarea și reamenajarea tuturor clădirilor semnificative din zonă: indiferent de vechimea sau destinația lor viitoare, ele trebuie să marcheze întreaga succesiune de etape evolutive ale vechiului centru urban, fără să deprecieze niciunul din martorii reprezentativi care punctează această evoluție.

În consecință, între exemplarele arhitecturii de odinioară trebuie să subziste și acelea care datează din a doua jumătate a secolului trecut sau din primele decenii ale secolului nostru, ca unele care vor întreține raporturile de continuitate cu restul orașului, în plină și efervescentă dezvoltare. De aceea, nu trebuie să surprindă dacă, după remodelarea cartierului, vor apărea menținute o bună parte dintre clădirile edificate sau retransformate în această epocă pe terenurile dintre străzile Covaci, Gabroveni și Lipscani, ca și blocurile construite după 1920 pe strada 30 Decembrie la intersecțiile cu Smîrdan și cu Căldărari. Dar opera de asanare, restaurare și modernizare a acestui cartier nu poate rămîne în afara preocupării de a-i păstra unele componente caracteristice ambianței lui urbane din alte vremuri. Iată motivul pentru care socotim necesară amplificarea scării lucrărilor de recondiționare a unor aspecte stradale existente, în sensul « reanimării » anumitor trasee specifice vechii lui structuri orășenești, cu precădere la punctele de maxim efect al restaurărilor din zonă.

În altă ordine de idei, socotesc necesar să insist și asupra unor determinate modalități de punere în valoare a acelor vestigii pentru

care lipsesc datele folositoare unei integrale restaurări. Între acestea, cu o deosebită pregnanță se evidențiază ruinele recent descoperite cu prilejul degajării subsolului fostului palat domnesc — de epocă pre și post brâncovenească — și unde deja mai vechi cercetări indicaseră prezența unor monumentale ziduri, stîlpi și boltiri pe arcade, caracteristice sălilor corpurilor de gardă ale reședințelor voievodale anterioare secolului al XVI-lea. Evident, după o riguroasă restaurare pe bază de martori existenți, impresionantele ruine din acest loc se vor preta unei « funcții muzeale » de prim ordin, în care elementul conținător — adică spațiul arhitectural restituit în formele originale — va fi el însuși un obiect de expunere muzeistică. Dar, numeroasele travei descoperite aci pe ambele părți ale străzii Soarelui nu vor trebui să fie toate integral reconstituite, deoarece unele dintre ele dețin semnele unor transformări intermediare (care cu greu ar putea fi marcate altfel decît prin procedee speciale, care să nu provoace confuzii). Or, în asemenea cazuri, practica curentă de specialitate indică soluția unor restituiri parțiale, îmbinate cu expuneri în aer liber, lăsînd « explicitarea operei de restaurare » — în ansamblul ei — pe seama unor conjugate și sugestive efecte de perspectivă interioară și exterioară. De aceea, este cu atît mai recomandabil ca restauratorii să nu se lase antrenați nici de tentația unei ipotetice refaceri a structurilor de la nivelul superior, pentru care practic nu există indicii certe, în afara unor amorse de zidării peste nivelul bolților subsolului și în afara urmelor planului unei capele de palat, pretabile (și acestea) doar unei expuneri în plin aer.

Oricum, m-aș feri să sugerez în acest caz organizarea unor spectacole de genul « sunet și lumină » între sobrele ziduri ale spațiului muzeal astfel rezultat, întrucît cu greu îmi închipui cum s-ar putea stăvili degenerarea acestor reprezentări în spectacole nepotrivite cu prestigiul locului istoric pe care importantele vestigii îl marchează în inima orașului de altădată.

Desigur că o adîncire a problemelor discutate deschide calea spre abordarea problemei specificului național în arhitectura noastră urbană veche, precum și reevaluarea lui în perspectiva viitorului. Judecînd după rezultatele de pînă acum, prezența unei constante românești în vechea arhitectură urbană a cartierului este dovedită în toate cazurile cercetate. Ea se evidențiază fie în vestigiile ce atestă faza lui inițială în care își asumase rolul de polarizator al vieții de curte, fie în clădirile secolelor următoare, cînd circumstanțe precumpănitoare i-au schimbat profilul în acela de centru comercial al orașului. Într-adevăr, această constantă este vădită atît în elementele structurale și spațiale ale ruinelor vechiului palat domnesc, cît și în interesanta planimetrie sau plastică decorativă a componentelor hanului Manuc din secolele XVII și XVIII, inclusiv registrele cerdacurilor de la etajele curții interioare, adăugate în secolul următor. Același lucru se poate spune și despre plastica arhitecturală « sui-generis » a hanurilor Gabroveni și « cu tei » sau a cofetăriei din strada Covaci, care reprezintă interpretări ale stilurilor « romantice » de epocă tîrzie, marcate prin concurența elementelor de factură locală cu cele de import. De altă parte — grefate pe trama unei așezări preexistente — majoritatea clădirilor datînd din secolul al XIX-lea sînt susceptibile de revelații ale contopirii cu vechiul fond urban, purtător al tradiției autohtone.

Deși limitate la un număr restrîns de obiective, constatările de pînă acum îndreptățesc presupunerea că cercetarea întregului fond de clădiri din zonă, dusă pînă la capăt și aprofundată, ar putea genera o viziune reînnoită asupra vechii arhitecturi urbane românești, cu implicații de ordin practic și teoretic pentru reconsiderarea cunoștințelor actuale în materie. Deopotrivă, nu este exclus ca — proporțional cu lărgirea fondului documentar — experiența realizată să deschidă noi orizonturi domeniului restaurării centrelor istorice cu amprentă românească, cît și creației contemporane de arhitectură, în efortul capital de a găsi expresii plastice originale prin preluarea repertoriului vechii noastre arte. Cu toate acestea, sîntem încă departe de a putea lua o poziție categorică înainte de încheierea fazei pregătitoare a lucrărilor, dacă nu chiar înaintea definitivării operației de remodelare a zonei, în totalitatea ei.

Hanul Manuc — stîlp original din secolul al XVIII-lea (detaliu)

Acad. prof. G. OPRESCU

HERBERT READ ŞI OPERA LUI BRÂNCUŞI

Anglia a pierdut de curînd pe cel mai preţuit istoric de artă contemporană al ei, ceea ce însemnează în acelaşi timp o pierdere grea pentru întreaga cultură estetică mondială, căci Sir Herbert Read nu era numai un istoric de artă, sau, mai drept vorbind, era un istoric de artă de un caracter particular. În timp ce marii istorici de artă anteriori se arătau mai degrabă interesaţi de obiectul de artă în forma lui finală şi desăvîrşită, de felul în care fusese executat, de coloritul, de materialul din care era alcătuit, fie el pictură, desen sau sculptură, pe Read îl interesa mai mult relaţia psihologică între invenţia şi realizarea unei opere, şi toate amănuntele sufleteşti care puteau să fie invocate în legătură cu ea. De unde îi venea această atitudine deosebit de semnificativă, pe care o poseda el şi, într-o formă mai puţin clară, foarte puţini alţi istorici de artă? Evident, ea era în primul rînd o chestie de structură şi de temperament, dar şi un efect al educaţiei căreia se supusese. Procesul interior al creatorului îl interesa mai presus de toate. În studiile sale, Read s-a ocupat, în primul rînd, de o anume categorie de artişti, cei pe care el îi credea mai intelectuali, raţionînd fiece detaliu al execuţiei, şi mai puţin de cei care se lăsau duşi de instinct şi de norma obişnuită. În aceste condiţii, era oarecum fatal ca Read, venind în contact cu opera lui Brâncuşi, să fie atras de o creaţie care aparţinea tocmai speciei de artişti gînditori. (Brâncuşi fiind cel mai intelectual dintre sculptorii noştri, şi nu expresia desăvîrşită a unui impuls de ţăran genial, cum declară unii critici de la noi. Titlurile de *Pasăre măiastră*, de *Coloană infinită*, de *Masă a tăcerii*, ca şi altele, care au ceva folcloric în ele, nu erau altceva decît zicale vechi româneşti, sau inventate de el după forma zicalelor, dar, după părerea mea, operele nu au în esenţă nimic comun cu arta folclorică).

Întîlnirea cu arta lui Brâncuşi, mai puţin cunoscută în Anglia decît în Franţa şi America, a făcut o adîncă impresie asupra lui Read. Operele acestuia îl izbesc atît de puternic şi răspund atît de desăvîrşit concepţiilor sale privitoare la originea unei creaţii definitive, încît, pentru o bucată de vreme, Brâncuşi devine artistul său favorit, a cărui evoluţie îl interesează în cel mai înalt grad, ocupîndu-se de opera lui în multe din cărţile sale. Iată de pildă cum, într-un compendium al istoriei picturii contemporane — *A concise history of modern painting* — lucrare de sinteză asupra picturii în care nimic nu l-ar fi obligat să vorbească despre sculptorul nostru, Sir Herbert Read, la un moment dat, scrie:

« Ajungem în sfîrşit la un sculptor care în pofida faptului că a fost uneori apropiat de cubişti (expunea împreună cu aceştia la *Salon des Indépendants* din 1912 şi 1913), a rămas în esenţă un individualist: e vorba de românul Constantin Brâncuşi (1876—1957). Şi nu numai un individualist, dar un pragmatist, adică un artist care nu s-a justificat niciodată pe sine prin prisma unei teorii, ci şi-a descoperit arta, şi pe sine însuşi, în acţiune. Aparenţele unora din lucrările lui Brâncuşi ne-ar îndreptăţi parcă să le numim cubiste (de exemplu *Fiul risipitor*, 1914, colecţia Arensberg, Muzeul de artă din Philadelphia). Dar dacă ne întoarcem spre ceea ce denumisem « momentul eliberării », vom înţelege cît de categorică a fost respingerea de către Brâncuşi a revoluţiei cubiste. Brâncuşi nu a distrus niciodată unitatea imaginii perceptuale pentru a-i combina din nou fragmentele într-o construcţie liberă. Dimpotrivă, putem afirma că întregul său efort a fost îndreptat spre conservarea integrităţii experienţei vizuale genuine, a unei conştiinţe primordiale — netulburate de pretenţii egoiste.

Din acest punct de vedere, arta lui Brâncuşi este diametral opusă expresionismului. Brâncuşi s-a străduit din

răsputeri să elimine factorul personal, să ajungă la esența lucrurilor, să smulgă de pe obiect tot adaosul datorat veacurilor și istoriei. Și aceasta implică de bună seamă o artă diametral opusă cubismului, care, după cum am văzut, își găsea deliciile în asamblarea fragmentelor experienței vizuale și în asortarea impresiilor. Frumosul, spunea Brâncuși, este echitatea absolută, și trebuie, cred, să înțelegem prin aceasta că el își însușea vorba lui Boileau și a esteticienilor secolului al optsprezecelea, atunci cînd afirmau că în afara adevărului nimic nu este frumos (« rien n'est beau que le vrai »). În vocabularul sculpturii era deci vorba de o artă care în orice caz presupunea concentrarea formală: pentru Brâncuși aceasta nu era altceva decît o reducere a obiectului la trăsăturile lui organic esențiale. Oul devine astfel, precum și este, arhetipul formal al vieții organice, iar atunci cînd sculptează un cap omenesc, o pasăre sau un pește, Brâncuși se străduiește să descopere forma organică ireductibilă, înfățișarea semnificînd modul de a fi al subiectului, realitatea lui esențială. Nu e mai puțin adevărat că în această întreprindere Brâncuși a ajuns nu o dată la forme efectiv geometrice, sau chiar « abstracte », dar faptul nu servește decît la sublinierea apropierii în scop a lui Brâncuși de Cézanne: creații ca *Leda*, versiunea în marmură (Institutul de artă din Chicago), *Tors de adolescent*, din lemn de arțar (Colecția Arensberg, Muzeul de artă din Philadelphia) precum și felurite variante ale bustului *Mademoiselle Pogany* sînt frapante ilustrări ale unei arte căutînd să interpreteze natura prin cilindru, sferă și con.

Este într-adevăr demonstrabil faptul că Brâncuși a dovedit o mai justă înțelegere a intențiilor lui Cézanne, decît toți pictorii cubiști laolaltă, tentativa lui Brâncuși fiind cea mai substanțială acțiune pentru « „realizarea" structurii organice a obiectelor din natură ». Dar iată și cîteva rînduri din cele ce a scris Herbert Read în legătură cu Brâncuși în cartea sa *Despre sculptură*. Caracterizarea este cu adevărat esențială: « Sculptura lui Brâncuși ocupă centrul neclintit al artei moderne, iradiind o seninătate care o apără de zbuciumul exterior. Puterea lui izvorăște din opoziția celor două principii care o comandă — o naivitate de copil, care privește lumea cu ochi inocenți și o înțelepciune studiată, profund înrădăcinată în trecut, potrivit căreia formele ce le vedem nu sînt niciodată inocente, ci totdeauna dictate de forțe inconștiente. Brâncuși acceptă existența ca un copil, dar în același timp pătrunde intuitiv pe tărîmul esenței ».

Vreau să amintesc acum și un fapt neștiut. Barbu Brezianu, atras de aflarea unor lucrări necunoscute ale lui Brâncuși executate înainte de plecarea sa în Franța și de puținele, ulterioare acestora, care se găsesc pe teritoriul țării noastre, a întreprins un studiu amănunțit. Așa se face că Brezianu a examinat studii, fotografii, fragmente, care scăpaseră obiceiului lui Brâncuși de a distruge tot ce precedase execuția definitivă a unei opere, publicînd apoi rezultatul cercetărilor sale în *Revue roumaine d'histoire de l'art*. Aceste articole sînt trimise și lui Read care, la fel ca și Carola Giedion-Welcker, o foarte bună cunoscătoare a operei lui Brâncuși, nu avea cunoștință despre acea parte a vieții și a operei artistului care apărea în documentele publicate de Brezianu; și astfel ia naștere un schimb de scrisori. Din corespondența lui Herbert Read pe care o publicăm, se desprinde odată mai mult interesul deosebit pe care criticul de artă englez l-a manifestat pentru Constantin Brâncuși. Pregătea de altfel o carte despre opera acestuia (ce urma să apară în editura *Thames and Hudson*) și primise bucuros invitația Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă de a vizita România în vederea cunoașterii lucrărilor lui Brâncuși.

Ne mai fiind însă în măsură să-și ducă la capăt proiectul de a scrie o monografie despre Brâncuși, el recomandă editurii londoneze pe Barbu Brezianu ca autor, el însuși oferindu-se să redacteze prefața acestei lucrări. Din nefericire, planurile sale au rămas nerealizate.

Stonegrave House
Stonegrave
York Anglia

16 iunie 1967

Stimate Domnule Brezianu,

Nădăjduiesc că mă veți ierta dacă răspund scrisorii dumneavoastră în limba engleză, iar dacă nu o cunoașteți îndeajuns, pe viitor vă voi scrie în franțuzește.

Articolul dumneavoastră a prezentat pentru mine un interes extraordinar, aceasta cu atît mai mult cu cît îmi asumasem sarcina de a scrie o carte despre Brâncuși, iar anul trecut primisem din partea Guvernului dumneavoastră chiar invitația de a vizita România spre a face cercetările de rigoare.

Din păcate, fiind suferind în momentul respectiv nu am putut face călătoria, dar ar fi foarte posibil ca invitația să fie reiterată, cîndva, în viitor. Pînă una alta, studiul dumneavoastră aruncă multă lumină tocmai asupra chestiunilor care prezentau pentru mine interes, așa încît dacă voi putea să vizitez România sper să ne întîlnim ca să stăm de vorbă despre problemele noastre.

Am fost unul dintre prietenii apropiați ai lui T.S. Eliot, dar vă pot asigura că, din cele ce știu, nu cred ca acesta să-l fi întîlnit vreodată pe Brâncuși. De fapt artele vizuale nu prezentau un interes deosebit pentru Eliot, am însă certitudinea că îl respecta pe Brâncuși ca pe un artist reprezentativ al epocii sale.

Impresia mea rămîne că Brâncuși a avut foarte puține legături cu Anglia și, la drept vorbind, nu există literatură cu privire la el în afara acelei cărți a lui David Lewis, * pe care de altfel o menționați. Se pot găsi de bună seamă referiri răzlețe la Brâncuși în numeroase lucrări privitoare la arta modernă, dar nu cred că pot face vreo precizare de natură să satisfacă interesul dumneavoastră în această privință.

Voi fi bucuros dacă mă veți ține la curent cu mersul înainte al studiului dumneavoastră, iar dacă socotiți că v-aș putea fi de vreun folos în viitor, vă rog să nu ezitați să-mi scrieți din nou.

Lucrarea dumneavoastră ar putea face ca orice studiu al meu despre Brâncuși să devină de prisos, așa încît, dacă drepturile de traducător ne sînt favorabile, aș discuta bucuros posibilitatea tipăririi cărții dumneavoastră în Anglia la Editura Thames and Hudson, care de altfel ar fi urmat să publice propria mea lucrare dacă ar fi ajuns să poată cîndva fi gata pentru tipar.

Al dumneavoastră sincer
Herbert Read

Stonegrave House
Stonegrave
York Anglia

Hovingham 214
21 februarie 1968

Stimate Domnule Brezianu,

Vă mulțumesc mult pentru scrisoarea dumneavoastră din 25 decembrie. Îmi pare foarte rău că nu v-am putut răspunde mai curînd, însă am fost plecat într-o călătorie de șase săptămîni (Cuba și Puerto Rico), din care m-am întors în țară de-abia acuma.

Vă sînt foarte recunoscător pentru trimiterea celor două studii despre Brâncuși pe care le găsesc extrem de interesante. Împărtășesc întru totul punctul de vedere al interpretării dumneavoastră cu privire la atitudinea de meșteșugar avută de Brâncuși față de materialele sale.

Domnii Thames și Hudson (Londra) sînt mai departe interesați de posibilitatea publicării unui volum despre Brâncuși. În ceea ce mă privește, le-am adus la cunoștință că nu voi mai fi în măsură să întreprind personal această lucrare, sugerîndu-le să ia contact cu dumneavoastră. Aș fi de bună seamă în măsură să le dau o mînă de ajutor în legătură cu tipărirea, întocmind eventual și prefața pentru ediția engleză; dar aceasta este o chestiune despre care vom putea vorbi mai pe larg după ce veți fi încheiat munca.

Cu cele mai bune gînduri
al dumneavoastră sincer
Herbert Read

---

* Constantin Brancusi, Al. Tiranti, 1957.

VIZIUNEA OMULUI ÎN DESENUL LUI PICASSO

Prof. dr. GH. GHIȚESCU

Experiența artistică neîncetat reînnoită, adeseori contradictorie și totdeauna surprinzătoare prin forța invenției, care a generat pluralitatea de stiluri din opera lui Picasso izvorăște din confruntarea dramatică a unei sensibilități excesive cu evenimentele mondiale sau cu cele ale vieții private.

Colecționarul și cunoscătorul operei sale, D. H. Kahnweiler, l-a numit « un om al imediatului », referindu-se la violența și impetuozitatea reacțiunilor temperamentului său, în timp ce H. Read, observînd persistența anumitor teme, a scos în evidență centrul unic, profund uman al creației lui Picasso și a propus înlocuirea termenului de evoluție cu cel de « extensiune », pentru a defini lupta sa neîncetată de « cucerire a adevărului ».

Intensitatea sentimentelor, lirismul hiperbolic, mascat adesea de ironie și sarcasm, mărturisesc origina sa spaniolă și îl leagă de tradiția artei lui Greco și Goya; legătura lui permanentă cu realitatea și raportarea tuturor lucrurilor la măsura umană îl situează însă în sfera mai largă a concepției mediteraneene a artei.

Participant la toate « aventurile » artei secolului XX, inițiator al cubismului, cercetător al formelor absolute și al organizării raționale a arhitecturii tabloului, Picasso nu a încetat să creadă în forțele creatoare izvorîte din activitatea subliminară a conștiinței, considerînd că arta nu poate fi cucerită numai prin « căutarea » rațională, ci și « găsită » pe căile subconștientului. Opera de artă străbate la suprafață din adîncurile iraționale ale personalității. « Opera exprimă adesea mai mult decît a dorit autorul, care rămîne uneori uimit de rezultatele pe care nu le prevăzuse »[1]. De aceea, după ce cunoaște limitele impuse artei de căutarea purității formale și de raționalismul constructivist, cu pierderea conținutului uman al operei în favoarea valorilor plastice și picturale, Picasso cedează tentațiilor surrealismului, care se grefează la un moment dat pe expresionismul latent al viziunii sale plastice.

Distrugător al concepțiilor tradiționale ale limbajului artistic și al idolilor frumuseții academice, Picasso a îmbogățit imaginea lumii prin opera sa imensă. În toate domeniile artistice în care a lucrat, Picasso s-a manifestat ca un novator, punînd în discuție principiile fundamentale ale vechilor concepții. Astfel, a fost cu totul surprinzătoare « eliberarea » formelor la o nouă viață în seriile de interpretări după Las Meninas de Velasquez (1955), sau după Le déjeuner sur l'herbe de Manet (1960—61). De asemenea, în desenele după Cranach, modelele artistice sînt tratate ca și modelele naturale, apărînd încărcate cu semnele personalității proprii.

Original și inimitabil, el a rămas legat de conceptele fundamentale ale artei tradiționale: figurația formelor lumii exterioare, comunicarea prin formă a unui conținut spiritual și situarea figurii umane și a valorilor supreme ale umanității în zonele centrale ale artei.

În plină criză a figurației, în timp ce noile raporturi ale omului cu universul păreau a impune părăsirea definitivă a lumii aparențelor, iar valorile imaginative ale omului tindeau să înlocuiască pe cele ale observației și reprezentării realității vizibile, Picasso mărturisea: « Nu există artă abstractă. Trebuie să începi totdeauna prin ceva. Poți apoi să suprimi orice aparență de realitate, nu e nici un pericol, căci ideea obiectului a lăsat o amprentă de neșters ».[2] De asemenea, în timp ce un Paul Klee considera că artistul nu își poate afirma forța creatoare deformînd, ci « formînd », și că adevărata invenție nu pornește de la realitatea vizibilă ci de la modul de a crea al naturii, Picasso continua să rămînă atașat credinței într-un alt raport al artei cu natura: « Eu nu lucrez după natură, ci în fața naturii, împreună cu ea ».[3]

De-a lungul unei activități artistice de aproape 70 de ani, Picasso s-a făcut ecoul timpurilor noastre. « Opera pe care o faci este un mod de a-ți ține jurnalul »[4], a spus odată Picasso, arătînd legătura constantă a viziunii sale cu actualitatea. Pluralitatea stilurilor a considerat-o în același sens, ca pe o condiție esențială a existenței sale artistice. « Eu nu evoluez, eu sînt. În artă nu există nici trecut, nici viitor. Arta care nu există în prezent nu va exista niciodată. »[5]

★

Fără a uza de procedee naturaliste, de mijloace descriptive sau narative, arta sa cuprinde — exprimată îndeosebi printr-un simbolism al formei umane — rezonanța afectivă și etică a problemelor contradictorii ale existenței. Ea pare a continua într-o formă modernă arta marilor pictori moralizatori ai trecutului, în special pe aceea a lui Goya și Daumier. Ca și aceștia, Picasso utilizează forma umană ca element principal al limbajului artistic, iar desenul ca modalitate de expresie dominantă. Prin desen, în special, operează el metamorfozele realității, apropiindu-se de « adevărul » expresiei și impunînd spectatorului veracitatea viziunii sale. Privite astfel, desenele lui Picasso dezvăluie ceva din enigma multiplicității stilurilor, ca și din constanța și persistența temelor.

Înainte de experiența cubistă (în care omul, fără să fie privilegiat, era prezent încă și supus acelorași experiențe plastice ca și obiectele), în opera sa apăruseră oamenii din epoca albastră și roză. Sînt proscrișii societății, dominați de simbolul arlechinului, figură nobilă și elegantă, însă desolidarizată prin destinul său de restul muritorilor, mîndru și trist în același timp, înțelept, sub masca bufoneriei, căutat și respins deopotrivă de restul oamenilor.

În timp ce în pictura lui mai persista arlechinul, figura umană se încarcă cu semnele nobleții corporale din arta clasicismului. Aceste forme coincid cu stilul liniar « ingresc », de care uzează în unele portrete (Stravinsky, 1920), dar mai ales în scenele mitologice, care culminează cu seria de gravuri Metamorfozele lui Ovidiu (1931) și Lysistrata lui Aristofan (1934). În aceeași perioadă, nudurile feminine gigante amintesc — prin liniștea vegetativă și echilibrul static al formelor — spiritul clasicismului antic.

Pasiunea pictorului pentru sculptură, manifestată către 1928, devine la un moment dat izvorul inspirației unei serii de gravuri de factură clasică, dintre care cele mai importante sînt grupate sub titlul Atelierul

[1] Conversații cu Marius de Zayas, publicate în 1923; din volumul Jaime Sabartés, Wilhelm Boeck, Picasso, Flammarion, 1955.

[2] Conversații cu Christian Zervos, publicate în 1935; op. cit.
[3] și [4] Conversații cu E. Tériade, publicate în 1932; op. cit.
[5] Conversații cu Marius de Zayas, publicate în 1923; op. cit.

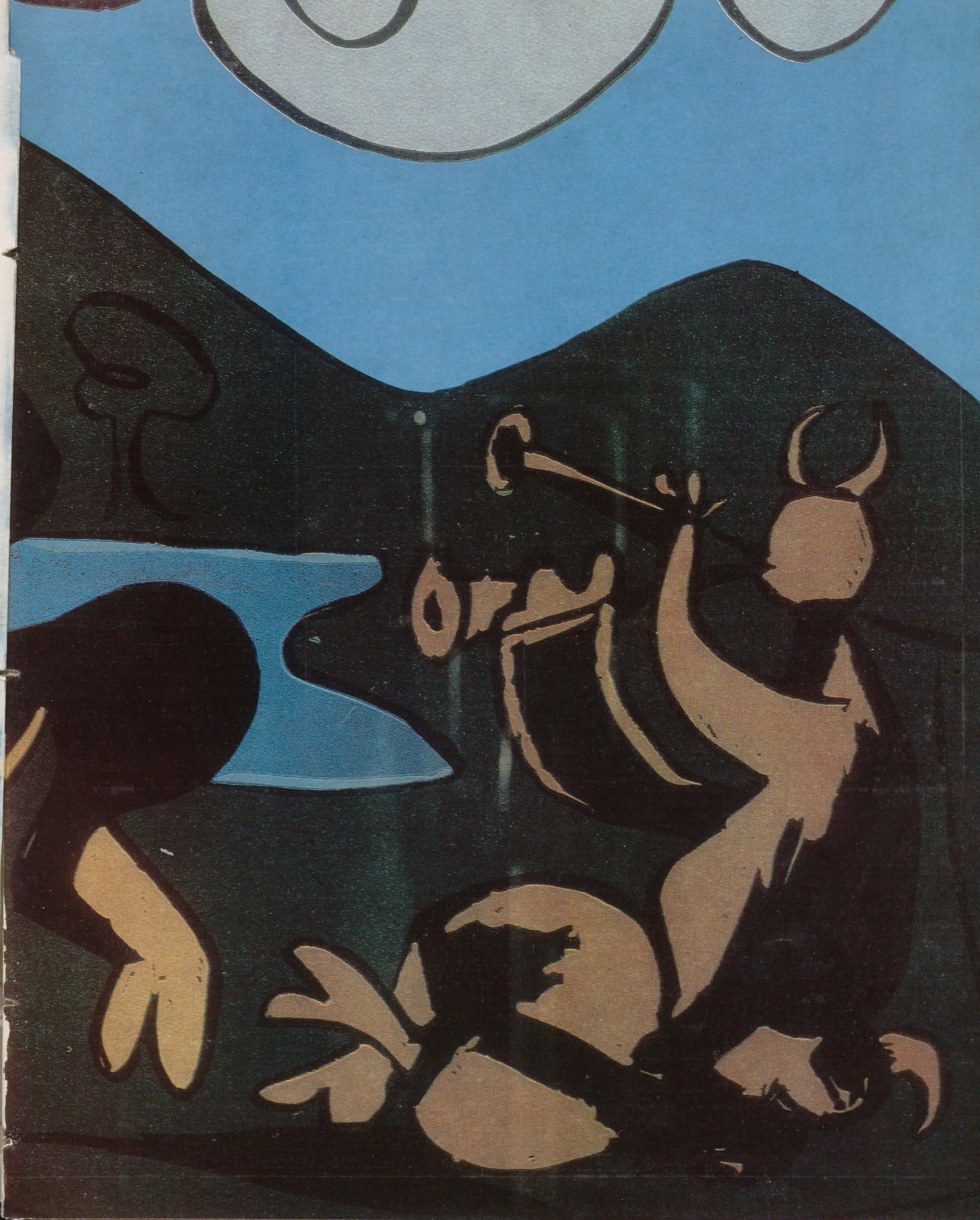
Fauni și capre — linogravură colorată

Această scenă bucolică amintește marile decorații din Antibes, cu tema centrală La joie de vivre (1946).

Bucuria de a trăi, plăcerile terestre sînt proiectate în regiunile de pace și liniște ale naturii din afara civilizației.

Făpturile prin care omul se înrudește cu natura calmă și pacifică sau exuberantă și veselă înlocuiesc acum animalele care simbolizau forțele monstruoase ale naturii și motivele anxietății și teroarei.

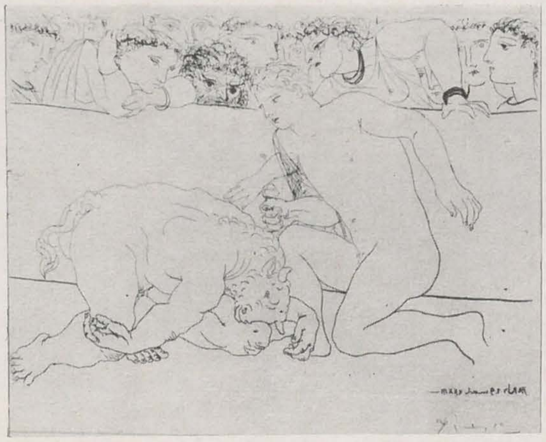
Detaliu ▶



Sculptor lucrînd după model — **gravură**

Folosirea unor maniere multiple de interpretare a subiectului, cu păstrarea unicității și originalității artistice, a fost considerată în trecut ca o problemă insolubilă. Pentru Picasso, care a contestat vechile dogme estetice, nu au existat experiențe plastice imposibile. Maniera clasică în desenul său a fost la un moment dat un element de echilibru și un mijloc de transpunere în atmosfera naivă și fabuloasă a miturilor antice, după cum experiențele cubiste, aplicate cu precădere obiectelor, au înregistrat ecoul raționalismului constructivist al epocii noastre.

Polimorfismul operei lui Picasso a derutat critica în încercarea ei de a defini particularitățile geniului său precum și în aceea de a încadra opera sa într-o categorie estetică anumită. Faptul de a fi căutat din nou semnificațiile formei umane, fără să fie anacronic, îl situează pe una din liniile principale ale evoluției artei.



Minotaur învins de un tînăr — **gravură**

Interpretarea simbolică a existenței și naturii umane a întîlnit în viziunea lui Picasso vechile mituri ale istoriei, ducînd la creații analoage, însă independente de modelele anterioare. Învingerea minotaurului sub ochii uimiți ai spectatorilor reprezintă triumful umanității asupra forței bestiale, dar poate fi interpretată și ca o mărturie a forței miraculoase a artei.

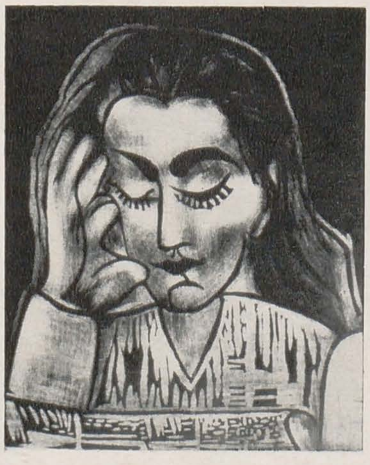
Femeie la fereastră — **acvatintă**

Prin cultul sentimentelor, Picasso s-a îndepărtat de plastica pură și și-a reprimit, în aceeași măsură, darul portretistic miraculos, preferind deformația expresionistă. Experiența cubistă i-a ascuțit capacitatea de « analiză » a figurii și i-a dat rigoare și decizie în alegerea elementelor expresive. El desființează adesea limitele între invenție și observație, pentru a găsi o rezonanță mai puternică în spectator.

Picador și taur — **linogravură colorată**

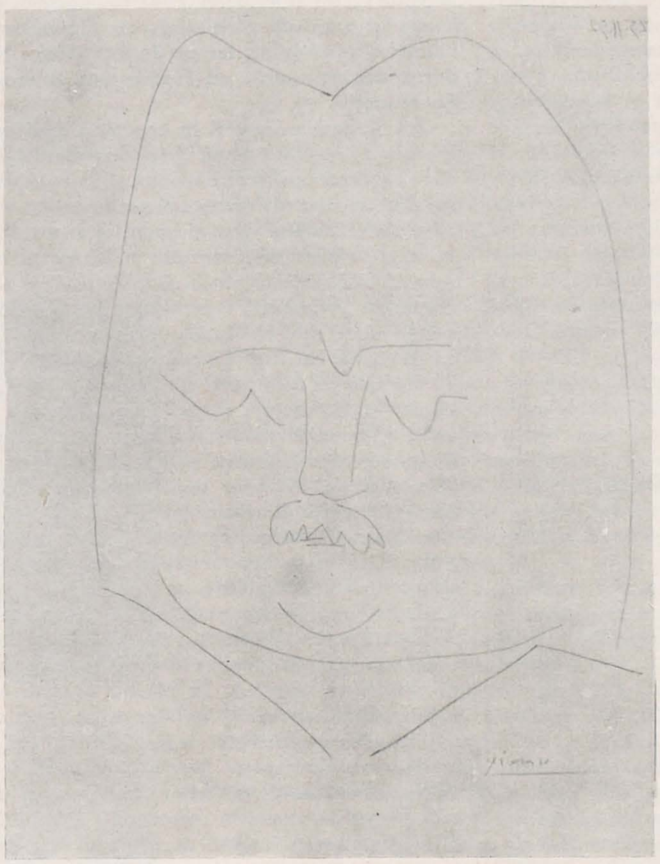
« Întîlnirea » cu natura a sugerat artistului liniile de forță și dinamismul deosebit al celor trei figuri. Anatomia este prezentă fără să fie imitată. Părăsirea imaginii naturaliste este în acest mod un mijloc de evocare mai sugestiv al naturii. « Nu putem contraria natura — spune Picasso. Ea este mai puternică decît cel mai puternic om. Avem tot interesul să fim bine cu ea. Ne putem permite unele liberalități, însă numai în detaliu » (din Conversațiile cu Tériade).

Jacqueline citind — **linogravură**



Paloma și păpușa ei — **litografie**

Cap de femeie — litografie



Dansul banderilelor — litografie

Antagonismul celor două sexe este simbolizat prin dansul femeii seducătoare și abile, care își îndreaptă banderilele asupra capului de taur purtat de bărbatul îngenunchiat. Transpunerea semnificațiilor simbolice într-un cadru realist conferă ansamblului o mare putere de sugestie.

Litografia reia cu brio și nervozitate, într-o epocă tîrzie (1954), desenul fin liniar al vechilor gravuri.

Balzac III — litografie

Portretele lui Picasso păstrează totdeauna ceva din caracterul individual al modelului, chiar atunci cînd acesta este supus celor mai complicate metamorfoze. Modul de a concepe figura umană a fost definit de Picasso astfel: « Cînd pleci de la un portret și încerci prin eliminări succesive să găsești forma pură, volumul precis, fără accident, ajungi fatal la ou. La fel, plecînd de la ou se poate ajunge, urmînd drumul și scopul opus, la portret. » În opera lui pot fi găsite imagini mai apropiate de viziunea naturalistă (Portretul Jacquelinei), altele în care motivul natural declanșează fantezia decorativă (Paloma și păpușa ei, Cap de femeie) sau care prin aparența sumară se apropie de aspectul scrisului (Balzac III). Despre această din urmă modalitate a expresiei plastice întrevăzută ca un ideal, Picasso spune: « Dacă m-aș fi născut chinez, nu aș fi pictor, ci scriitor. Aș scrie tablourile mele » (din Sabartés).

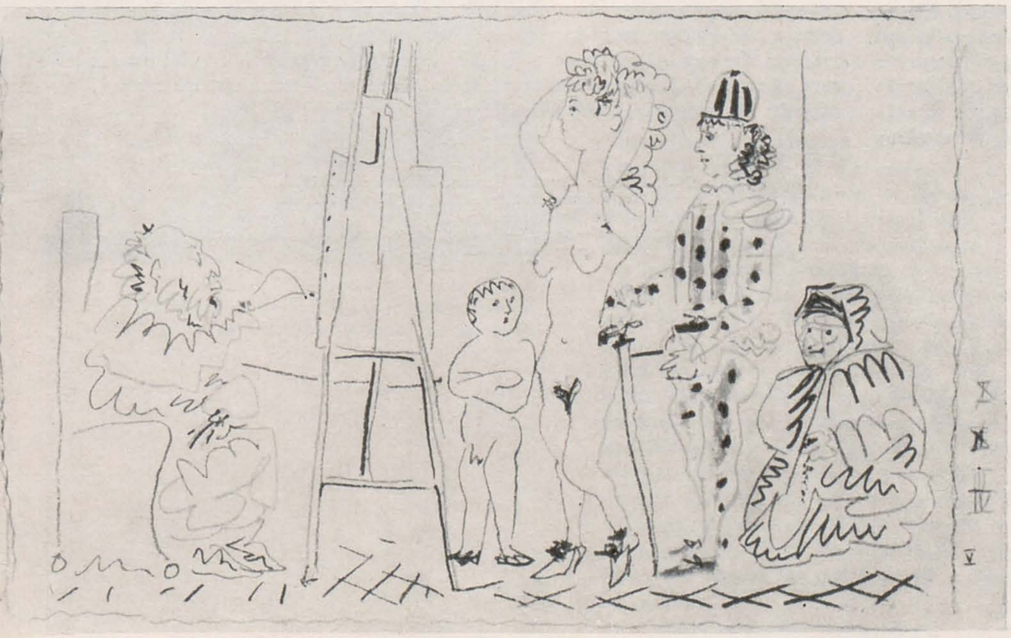
Atelierul bătrînului pictor — litografie

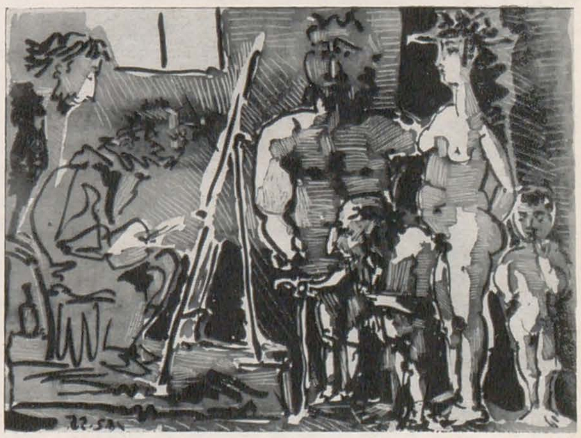
Picasso nu a avut pasiunea analizei propriei figuri, ca Rembrandt, care a fixat istoria transformărilor sale fizice și morale în cele cîteva zeci de autoportrete dintre 20 și 63 de ani. Etapele existenței proprii, prezente și în opera lui Picasso, sînt proiectate însă în afara individualității și identificate cu cele ale vieții pasionate a pictorului, în lumea ideală a atelierului său.

Din seriile « Atelierelor », cele 180 de foi din anii 1953—54, cu tema Bătrînul pictor și modelul, dezvăluie cel mai clar intenția autocaracterizării cu ironie și umor.

Dansatorii cu bufniță — linogravură colorată

Vizitatori divini în atelier — gravură





sculptorului (1933). Este evident că sculptorul, văzut ca un atlet antic, matur, înfățișat gol, îl reprezintă pe Picasso însuși, iar pasiunea sa este simbolizată de frumoasele modele și de operele sculptate de care este înconjurat.

În anii seriei de gravuri Atelierul sculptorului apare figura simbolică a minotaurului (1933). Natura animalică, forța vitală și instinctivă care triumfă asupra fecioarei fără apărare este reprezentată în desenele Minotaurul și fecioara (1934—36), în timp ce în sinteza simbolismului legat de această temă din Minotauromahia (1935), animalul-om reprezintă forța dominantă a unei lumi infernale, bestiale și întunecate.

Între temele care reprezintă simbolic antagonismul între forța brutală și delicatețe și, totodată, opoziția principiilor masculin și feminin, cu lupta lor perpetuă și latentă, sînt cele ale taurului și calului. Acestea se conturează de timpuriu în opera lui Picasso (1901), avînd ca leitmotiv sacrificiul animalului slab și vulnerabil, care apare torturat de spaimă, însîngerat sau eventrat. Spectrul brutalității, simbolul spaimei și al distrugerii catastrofale sînt asociate umanității inocente, sacrificate și oribil mutilate, în Guernica (1937), precum și în seria de figuri înspăimîntate sau îndurerate, situate în aceeași perioadă, printre care Femeia plîngînd (1937) este cea mai impresionantă.

Tauromahiile reprezintă în opera lui Picasso o temă constantă, începînd din anii tinereții. Brutalitatea și forța animalică stăpînite de abilitatea și curajul omului nu au făcut numai obiectul unor reprezentări ale coridei, cu virtuozitatea și verva unui Goya, [6] dar au căpătat adesea semnificația mai largă de opoziție dintre principiile umanității, dreptății, vitejiei și forțele răului, violenței destructive, monstruosului, diabolicului (Picadorul, 1934, Bestia, 1935) și chiar a opoziției simbolice dintre sexe (Dansul banderilelor, 1954).

Picasso a afirmat că nu a pictat niciodată războiul « ca un fotograf », dar evenimentele tragice din viața omenirii i-au zguduit sentimentele umanitare și au găsit în opera sa un corespondent plastic de o forță expresivă neîntîlnită încă. În perioada dintre 1939—1943, forma umană este supusă distorsiunilor, traducînd prin monstruos, oribil și înfrîngerea absurdă a tuturor legilor organice, echivalențele emotive ale revoltei și impulsurilor protestatare ale artistului.

Picasso, al cărui dar de a surprinde asemănarea unei fizionomii era cunoscut ca miraculos, execută în această epocă o serie de portrete pe care se citește dezolarea, teroarea și anxietatea în fața distrugerii. « În aceste portrete îngrozitoare, complet necunoscute pînă azi, se traduce pe fața modelului distrugerea a tot ceea ce e scump . . . Nici una din aceste pînze nu era un portret, ci prezența unei lumi în ruină. . . Un capitol al istoriei națiunilor ai căror conducători deciseseră să cucerească lumea » [7].

Reprezentării delirante a corpului și figurii umane, care ar putea fi situată în perioada dintre lucrările Pisica și pasărea (1939), alegorie a lipsei de apărare în fața atrocității, și celebra Cameră a morții (1944—48) — i se adaugă imaginea simbolică a omenirii inocente masacrate în Coreea (Masacru în Coreea, 1951). Contrastul celor două lumi este reprezentat de corpurile goale ale copiilor inocenți, ale mamelor și femeilor însărcinate în fața roboților anonimi, înarmați cu « arme noi ».

Spiritul protestatar al artistului este mascat adesea de ironie și umor, după cum sentimentul tragic al vieții este echilibrat de bucuria de a trăi.

În 1946 Picasso sărbătorește pacea prin decorarea muzeului din Antibes. Lucrarea principală, Bucuria de a trăi (1946), reunește cîteva din temele prin care artistul a glorificat plăcerile vieții terestre: nudul feminin, dansul, ființele fabuloase și animalele evocatoare ale temelor bucolice (satiri cîntînd din fluer, centauri, capre). Zece ani mai tîrziu (1958), reia în numeroase gravuri în linoleum temele bucolice și cele ale coridei, concomitent cu realizarea laviuriler grupate sub denumirea Romancero del Picador.

[6] Picasso, Toros y toreros, Ed. Cercles d'art, Paris, 1961.
[7] David Douglas Duncan, Les Picasso de Picasso, Edita, Lausanne.

Nudul feminin apare în toate perioadele activității lui Picasso, oferindu-i posibilitatea unor explorări formale inepuizabile. El este totodată purtătorul valorilor simbolice ale sexualității: castitatea, depravarea, forța de seducție, delicatețea etc.

În anii 1953—54, un nou ciclu simbolic, alcătuit din laviuri, cu tema Bătrînul pictor și modelul, pune în contrast, pe de o parte, înțelepciunea, ironia și umorul pictorului, cu ingenuitatea, frivolitatea sau impasibilitatea modelului, iar pe de altă parte, bătrînețea, urîțenia și degradarea organismului, cu frumusețea tinerească, fermecătoare și plină de seducție.

La Vallauris, orașul în care și-a desfășurat activitatea de ceramist, Picasso a realizat o nouă viziune a umanității, imaginată în două ipostaze ale existenței terestre: Războiul și Pacea (1951). El crează alte simboluri ale distrugerii și ale renașterii neîncetate a omului, ale spaimei și morții, ca și ale plăcerilor vieții și bucuriei de a trăi. Lucrările expuse la Milano în 1953, alături de Guernica și Masacrul din Coreea, au surprins prin simplificările, deformările și noile sinteze ale figurii umane. Prin abreviațiunile expresiei, apreciate negativ de către spectatori, Picasso atinge unul din idealurile imaginate: « să pictezi cum scrii, repede ca gîndirea, în ritmul imaginației. »[8]

Picasso nu face parte dintre acei pictori care au scrutat figura umană cu respectul, atenția și răbdarea unui Van Eyck sau Holbein. Observația pătrunzătoare, spiritul de sinteză, fantezia creatoare și mai ales abilitatea și rapiditatea execuției i-au atras denumirea de « toreador al picturii ». Pictorul meditativ și constructorul rațional A. Lhote găsește această denumire potrivită, însă, cu o nuanță de ironie și reprobare, adaugă: « temperamentul francez nu este făcut pentru aceste prestidigitații. El este mai încet, mai atent, mai prevăzător decît spaniolul și, pentru a întrebuința un cuvînt periculos, este mai respectuos, în același timp, față de realitate și de spectator ». [9]

Într-adevăr, Picasso, ca toți artiștii secolului XX, nu atribuie o valoare în sine corpului uman, frumuseții fizice, sau prezenței materiale a omului. În planul central al operei sale se află viața spirituală a omului, existența sa psihică, destinul său individual sau social, miturile și legendele istoriei sale.

Picasso renunță la falsele certitudini tradiționale și caută expresia în toate modalitățile stilistice adoptate sau inventate. Cercetarea formală a fost o etapă scurtă în creația sa și înlocuită cu preocuparea expresivă. Violența sentimentelor s-a asociat cu promptitudinea și vehemența expresiei. De aceea, în evoluția picturii, Picasso se situează pe linia exprimării prin formele « non finite », inaugurate cu opera lui Leonardo și Michelangelo. Nici unul din tablourile sale nu este « terminat » în sensul operelor vechi, căci « a termina un lucru — spune Picasso — înseamnă a-l omorî, a-i lua sufletul ». [10]

S-a observat că tendința la deformarea expresionistă este comună cu aceea a marilor pictori spanioli. A. Lhote îl apropie de Greco și Goya, constatînd că « din punct de vedere plastic asistăm și aici și acolo la aceeași acțiune de deformare sistematică a realului, pentru a atinge acele regiuni unde învelișul vulgar al lucrurilor nu înseamnă nimic și unde expresia este totul. » [11] Exagerarea expresiei depășește totdeauna un anumit echilibru, înrudind sau apropiind expresia puternică de caricatură. « Nu există expresie fără caricatură, acest adevăr dificil de conceput se impune din ce în ce mai mult. [12]

Viziunea omului în arta lui Picasso rămîne strîns legată de concepția etică a artistului, de inserarea sa în viață și participarea afectivă la evenimentele semnificative ale umanității. « Cum ar fi posibil să te dezinteresezi de ceilalți oameni și în virtutea cărei nepăsări de fildeș să te dezinteresezi de o viață pe care v-o aduc atît de generos? Nu, pictura nu este făcută să decoreze apartamentele. Este un instrument de război, ofensiv și defensiv, împotriva inamicului ». [13]

[8] Jaime Sabartés, Wilhelm Boeck, Picasso, Flammarion, 1955.
[9] A. Lhote, Picasso, din volumul Peinture d'abord, Denoël, 1942.
[10] Jaime Sabartés, Wilhelm Boeck, op. cit.
[11] și [12] A. Lhote, Greco — Goya — Picasso, în volumul Peinture d'abord.
[13] Publicat in Les Lettres françaises, 1945.

ARTĂ ȘI COMUNICARE

RENÉ BERGER
Director al Muzeului Cantonal
de Arte frumoase din Lausanne

THÉODORE GÉRICAULT: Pluta Meduzei, 1819

KASIMIR MALEVICI: Dreptunghi albastru peste bîrnă de culoare roșie, 1915

Greșim cînd ne întoarcem privirea de la producțiile ce ne fac să zîmbim, închipuindu-ne, cu multă ușurință, că sînt osîndite chiar prin zîmbetul nostru. Greșim, pentru că ele prosperă. Dar avatarurile lor nu sînt totdeauna ușor de dibuit. Dovadă, academismul statornicit de inflația unei anumite arte moderne. Pentru comoditatea demonstrației și din grija de a evita polemica, mă voi mărgini la un exemplu.

În privința artei de la Saint-Sulpice toate spiritele evoluate sînt de acord; disprețuiesc, toate deopotrivă, reprezentarea lui Cristos cu plete ondulate a cărui eleganță de fante se îneacă în ochiul invariabil umed al sfintelor în extaz . . . Reprezentări stereotipe a căror semnificație sau mai degrabă al căror efect funcționează mecanic, așa încît nimeni nu poate nici să șovăie și nici să se înșele: mimică și culori, suave întotdeauna, declanșează la comandă efuziuni duioase.

« Arta de la Saint-Sulpice » care, reamintesc, îmi slujește aici drept exemplu (s-ar putea la fel de bine pomeni arta academică, arta oficială) e alcătuită ca un cod ce constă, așa cum precizează Prieto, « din două universuri ale expunerii, cîmpul semnificant și cîmpul noetic, ale căror împărțiri în clase complementare își corespund ».

Să ne explicăm: cîmpul semnificant, alegerea personajelor, a obiectelor, felul de a le trata (ici privirea umedă, colo gura întredeschisă), corespunde, punct cu punct, cîmpului noetic, cu alte cuvinte ideilor și sentimentelor ce alcătuiesc clasele complementare ale devoțiunii stabilite. Păstrînd proporțiile — și lăsînd deoparte orice încercare de a nu fi respectuos — cred că nu există o diferență esențială între panoul rutier care indică « sens unic » sau « depășire interzisă » și semnalul dat de turtureaua care ne spune « Atenție, aici totul e gingășie » sau cel al mielului: « Parcare pentru oamenii de bună credință . . . »

Codul, prin folosirea unor simboluri convenite, îngăduie explicitarea unei realități dinainte stabilită și ea, cu alte cuvinte o memorie construită artificial. Or, dacă simplul fapt de a apăsa pe un buton permite declanșarea după dorință a imaginii unui Crist milostiv, a chipului languros al Fecioarei . . . ori goliciunea lascivă așternută pe două pagini în Play-boy[1] sau Lui[2] . . . (n-am făcut decît să schimb butonul, dar mecanismul a rămas același) — aceasta înseamnă că o parte importantă a mesajelor pe care le trimitem și pe care le primim sînt concepute și alcătuite cu țelul unic de a confirma nevoile noastre, conformîndu-le unui anumit tip. Orice semn are circulație cu condiția să poarte stampila « copie conformă ». Este o comunicare ideală, o comunicare despre care Buyssens spune în esență: « În rezumat, înapoia actului semnificant ce pare a nu fi decît o asociere a două termene concrete — faptul perceptibil și starea de conștiință — susceptibile de a suferi variațiuni de la o repetare la alta, există în conștiința și în memoria noastră un act ideal care nu suferă variațiuni, sau cel puțin, nu demne de reținut: acest act reprezintă sensul ideal, care este o asociere a două abstracțiuni: abstracțiunea referitoare la actul perceptibil este forma, iar cealaltă este semnificația lui ».

Comunicare perfectă? Nu, doar specioasă în cazul de care ne ocupăm. Cum poate fi oare contestat sentimentul de indispoziție ce ne cuprinde în fața unor astfel de lucrări? Într-un domeniu în care, din principiu, ar trebui să fie îndepărtat orice soi de înșelăciune, noi ne simțim nu numai înșelați, dar ademeniți. Simulacrele de la Saint-Sulpice ne par cu atît mai ordinare cu cît ridică pretenții la demnitatea de artă și la respectul credinciosului.

Ajunși la acest punct al anchetei, ne putem totuși întreba cum se face că semnalizarea rutieră nu ne stîrnește niciodată nici cea mai mică ostilitate, în vreme ce « arta cu cod » ne stîrnește o dușmănie atît de aprigă . . .

Să folosim un ocoliș: « Nu desenăm un O cu compasul. Ar fi ca un fel de sacrilegiu pentru că trebuie să dăm propria noastră interpretare literei O. Din clipa în care va fi așternut, vidul ăsta va exista. A desena un O, înseamnă a te bate cu o formă albă pe care nu o vezi ». Cine mai ține seamă de afirmația lui Rémy Peignot, căruia îi datorăm caracterul ce-i poartă numele? Un O nu este oare un O exact așa cum se spune că o pisică e o pisică? Dar ce să mai spunem despre asta: « Totul este gest. Gestul este numitorul comun al tuturor artelor, arta de a desena litere ca toate celelalte », cuvinte în care parcă am recunoaște pe cele ale lui Faust: « Im Anfang war die Tat » (la început a fost acțiunea). Ceea ce înseamnă, pentru cine acceptă să reflecteze, că a scrie ar putea fi doar un gest stabilizat în mod provizoriu, că, poate, cuvîntul este (Rabelais o presimțise) o « vorbă înghețată », iar conceptul — fie-mi permisă această trivialitate — gîndire în conservă . . . Să presupunem acum că litera ar vrea « să-și trăiască viața » (oare nu asta s-a întîmplat atunci cînd Dürer și Leonardo au emancipat alfabetul gotic sau cînd Plantin, Didot, Garamond au revendicat rînd pe rînd dreptul lor la existență . . .); să presupunem că, prin urmare, cuvîntul redobîndește carne, mușchi, sînge; să presupunem că, apoi, conceptul se retopește în curentul însuși al gîndirii . . . Dar să încetăm cu presupunerile, de vreme ce lucrul există, ba are chiar și un nume, ori mai multe, deși acelea ale poeziei și artei sînt adesea prilej de echivoc.

Dar iată un alt ocoliș care, sper, va aduce puțină lumină, chiar dacă va părea cam ciudat. Două mașini se ciocnesc; unul din șoferi, cu înjurătura pe buze, se năpustește asupra celuilalt și-l lovește în obraz. În chip cavaleresc, dv. încercați să interveniți sau, dacă sînteți mai prudent, bateți în retragere (un martor bun face cît un arbitru prea înfierbîntat . . .). În clipa asta sosește poliția care pune pe fiecare la locul său.

---

[1] și [2] Reviste ilustrate pornografice (n.tr.)

Ce s-a întîmplat? Ați vrea să vă strigați indignarea, să-l denunțați pe agresorul cel laș, să vă exprimați mîhnirea că oamenii se pot coborî pînă la treapta animală . . . Nimic din toate acestea: mai întîi numele dvs., pronumele, anul nașterii, domiciliul . . . O dată identitatea dv. stabilită, sînteți înălțat la rangul de martor valabil, adică existați.

De unde venea primul vehicul? Dar celălalt? În ce loc anume s-au ciocnit? Care dintre șoferi a ridicat cel dintîi mîna asupra celuilalt? Nu interesează deloc că sîngele vă zvîcnește în tîmple, că sînteți îngrijorat pentru soția victimei de care nu se ocupă nimeni sau de copilul pe care tocmai l-ați observat în mașină, nu interesează decît întrebările poliției și răspunsurile dv. care alcătuiesc substanța procesului verbal. Și cum procedați dumneavoastră? Din evenimentul al cărui martor ați fost, ați extras anumite elemente operînd o selecție conformă cu întrebările și cu tehnica interogatoriului (« Prima mașină mergea aproximativ cu ce viteză? — Peste 60 km? — A doua? . . . Sub 40? . . . »).

Cuvintele care constituie răspunsurile dvs. sînt pe rînd extrase din vocabularul general în funcție de întrebările și tehnica interogatoriului. Emițătorul și receptorul se acordă în vederea stabilirii mesajului care, semnat așa cum se cuvine, va fi mărturie.

Și acum, ce se poate spune despre această descriere care nu e lipsită de legătură cu cele de mai sus?

« Furia se manifestă în felurile cele mai diverse. Inima și circulația sînt întotdeauna impresionate; obrazul devine roșu sau sîngeriu, iar venele frunții și ale gîtului se umflă . . .

Este influențată și respirația; pieptul se înalță, nările se dilată și freamătă. Tennyson spunea: « Suflul violent al mîniei umflă nările sale de zînă ».

De obicei gura bine închisă exprimă o hotărîre încăpățînată, iar dinții sînt strînși sau scrîșnesc . . . » Și Darwin continuă pe larg și cu minuțiozitate descrierea mîniei, în vreme ce Proust — să-l ascultăm — ne aruncă în față pe cea a d-lui de Charlus: « — Domnule, vă jur că n-am spus nimic care să vă jignească. — Și cine v-a spus că mă simt jignit? — îi replică el cu furie, răsucindu-se violent în șezlongul în care pînă atunci stătuse nemișcat, în timp ce șerpii palizi de pe chipul său se crispau, glasul se făcea cînd ascuțit cînd grav ca o furtună asurzitoare și dezlănțuită (forța cu care vorbea de obicei și care-i făcea pe necunoscuți să-și întoarcă capul pe stradă, se însutise acum precum o notă forte care în loc să fie cîntată la pian este preluată de orchestră și care, pe deasupra, mai devine și fortissimo. Dl. de Charlus urla). — Credeți poate că vă stă la îndemînă să mă jigniți? Chiar nu știți cu cine stați de vorbă? »

Deși se referă la manifestări ale mîniei, aceste trei texte, descrierea lui Darwin, narațiunea lui Proust și procesul verbal al jandarmului, prezintă deosebiri demne de luat în seamă. Și dacă am fi întrebați către care se îndreaptă preferințele noastre, este aproape sigur că ne-am pronunța pentru Proust . . . Afară doar dacă, medici fiind, ne-ar interesa o descriere clinică a mîniei . . . afară doar dacă, jandarmi fiind, am avea nevoie de formularea faptelor așa cum o cere justiția . . . Dar nu se pune problema preferințelor! Este vorba cu certitudine de a vedea în ce constă comunicarea. Or, comparînd aceste trei texte (experiența poate fi extinsă la fel de bine și asupra fenomenelor plastice), constatăm că orice mesaj este constituit, în afara prezenței emițătorului și a receptorului, de o sursă de emisie, de o tehnică de transmisie și de o finalitate intențională. Nu poate fi deci vorba aici — asta e o primă consecință — de un mesaj natural. Există, și aici nu poate fi vorba — și asta e a doua consecință — decît de mesaje artificiale. Materia primă este deci întotdeauna tratată.

Or, acest tratament este mai mult sau mai puțin previzibil. Procesul verbal al jandarmeriei constituie o schemă care corespunde unei situații tip; el este deci cel mai previzibil. Opus lui, textul lui Proust este cel mai puțin previzibil: oricît am citi o parte sau alta a frazei, tot ne vine greu să ghicim ce va urma. Neprevăzutul ne pîndește la fiecare cuvînt. Între acestea două, textul lui Darwin este « pe jumătate previzibil »: chiar dacă nu ghicim observațiile autorului, nici încîntarea lui, putem totuși prevedea desfășurarea generală și, în lanțul fiecărei fraze, alegerea cuvintelor și a întorsăturilor de frază de care se folosește Darwin ca să descrie mînia și modul de a o constata.

Comunicarea socială de tipul proces-verbal tratează deci « materia informantă » avînd în vedere două obiective principale: pe de o parte eficacitatea, pe de alta, economia. Semnalizarea rutieră este una din manifestările sale tipice; ea substituie inscripțiilor și explicațiilor, semnale și culori simbolice care urmăresc să stabilească o colaborare fără echivoc între cei ce folosesc drumul; ea favorizează armonizarea raporturilor sociale, e drept cu prețul unei normalizări a mesajului împinsă la limită.

Astfel, comunicarea tinde cu atît mai mult să fie codificată cu cît ea corespunde unei operații mai abstracte și mai repetitive. Pe măsură ce devine mai simbolică, pe măsură ce își statornicește schemele, ea năzuiește de fapt să-și piardă calitățile particulare ce însoțesc mesajul în momentul enunțării lui. El cîștigă în eficiență și economie tot ce pierde în originalitate. Or, în același timp în care limba se normalizează spre a răspunde unor necesități sociale mult mai ample și mai constante, în același timp în care privilegiază abstractizarea, se constată la cei ce o folosesc nevoia de a restabili dreptul la intervenția individuală, la limbaj, necesitatea de a opune limbii concepută ca un sistem codificat, cuvîntul, care este inventatorul și motorul ei totodată.

De fapt, comunicarea nu constă numai — așa cum dau de înțeles unele teorii — în transmiterea unui mesaj dat. El este întotdeauna rezultanta unei prelevări operate asupra fenomenului de emisie; dar mesajul în sine nu s-ar putea totuși reduce doar la aspectul extras.

Cine n-a făcut experiența, astăzi banală, a înregistrării unei conversații între prieteni? Cînd taci ca să asculți magnetofonul, nu poți să nu fii surprins de incoerența frazelor, de deslînarea gîndirii, de lipsa de coordonare a reacțiilor. Nici nu mai rămîne nimic din plăcerea conversațiilor propriu-zise. Așa că de cele mai multe ori zîmbim, apoi ne cuprinde rîsul și pînă la urmă oprim grăbiți înregistrarea. Redus la transmiterea simbolurilor verbale, mesajul nu mai este decît o caricatură. Se simte nespus de mult lipsa « suporturilor » care sînt mișcările, jocul fizionomiei, gesturile; sărăcite de « punerea în scenă », vocile au aerul că provin de la niște actori care nu-și cunosc bine rolul. Ceea ce înseamnă că, în afara cazurilor în care colaborarea se stabilește asupra unei situații repetitive, comunicarea — fără a neglija nevoia de colaborare — vizează și un alt scop, nu mai puțin important, care este acela al manifestării prezenței în comun. Schimbul, ca să-i dăm un alt nume, este fenomenul prin care ființele nu numai că stabilesc o comunicare, dar se simt în ipostaza de a comunica. Mesajul poate fi deci considerat, fie ca un datum — teoria comunicării așa-l consideră — fie ca un fenomen pe cale de constituire. În ipostaza de emisie, există întotdeauna o acțiune personală, individualizată, dramatică, trăită de o ființă care îi conferă un moment unic al istoriei sale. Acolo, la izvoare, începe activitatea artistică.

Considerațiile pe marginea limbajului și artei trebuie deci să facă distincția între mesajul emis și mesajul în ipostază de emisie. « În realitate, ne pune în gardă Bachelard, nu există fenomene simple; fenomenul este o țesătură de relații. Nu există natură simplă, o substanță simplă; substanța este o întrepătrundere de atribute. Nu există idee simplă, pentru că o idee simplă, cum bine remarca dl. Dupréel, « ca să fie bine înțeleasă trebuie să fie inserată într-un sistem complex de gînduri și experiențe ». Comunicarea cere ca sursa informării să fie tratată, adică simplificată, de n-ar fi decît pentru a pune de acord emițătorul cu receptorul. Or, dacă este adevărat că în anumite împrejurări Baudelaire s-a plîns ca ultimul dintre muritori, spunînd: « mă dor dinții », nu este mai puțin adevărat că în alte împrejurări termenul de « durere » se înalță sub pana sa la dimensiuni poetice: « Ci fii cuminte, durerea mea, și liniștea-ți păstrează ».

S-ar putea spune în mod schematic că din momentul emisiei sale, mesajul se angajează cînd pe o cale, cînd pe alta. Prima, și cea mai frecventă, este cea a ideii care se normalizează și, normalizîndu-se, stabilizează sistemul de transmisie și recepție într-un mecanism determinat. Cea de a doua cale caută să-i conserve mesajului calitatea nativă. Formulei i se opune forma. Cele două căi corespund unor situații diferite. Dar ambele coexistă în fiecare dintre noi. În măsura în care subscrie la condiția comună, poetul se exprimă ca toată lumea; și invers, în măsura în care caută să se elibereze de condiția comună (adică de colaborarea normalizată), muritorul de rînd devine receptiv la forța poetică, chiar fie numai și la un apus de soare . . .

Or, dacă potrivit acestei duble ipostaze, înlăuntrul nostru se propun mesaje, evident, în proporții diferite și nesfîrșit de nuanțate, asta înseamnă că ne aflăm în permanență într-o stare de tensiune între formă și formulă, între mesajul activ, care este sursa, și imaginea stabilizată, care îi este produsul; stare de tensiune, de asemeni, între limbă, sistem închis al societății, și cuvînt, act instaurator al individului; stare de tensiune, în sfîrșit, între limbaj și cod, între artă și algebră.

Tindem pe de o parte spre normalizarea raporturilor umane împinse pînă la un asemenea stadiu de perfecțiune încît colaborarea socială ar funcționa ca o mașină — dar ajungem aici cu prețul unei abstractizări tot mai pauperizante; tindem, pe de altă parte, să asigurăm, prin schimburi (dintre care conversația este exemplul cel mai frecvent) o deschidere a conștiinței cu ajutorul căreia încercăm să scăpăm de singurătate și care uneori nu se teme să recurgă chiar la confuzie, numai să-și atingă țelul. Paradoxală situație: împinsă pînă la punctul său de inteligibilitate limită, comunicarea produce o dezumanizare ce se caracterizează printr-o pierdere progresivă a prezenței; pe de altă parte, mișcarea care reunește ființele într-unul și același elan de comuniune se izbește de incomprehensiuni, de intermitențe ale rațiunii care constituie piedici adesea de netrecut.

Dacă cele de mai sus sînt exacte, şi dacă nu poate exista o formulare adevărată decît în starea de tensiune ce caracterizează conştiinţa noastră, vom înţelege că forma mesajului plastic (sau poetic) nu corespunde niciodată, şi nici nu poate corespunde pe deplin adecvat, unei semnificaţii prestabilite. Există întotdeauna şi în mod necesar un hiatus. În schimb, opera de artă propune — şi asta e virtutea ei — o re-adecvare a semnelor ce o compun şi a semnificaţiei pe care ele o poartă, operaţie ce rămîne să fie săvîrşită de orice nouă privire. Adecvarea formei la o semnificaţie prestabilită funcţionează ca un rapel, adică asemenea codificării unei experienţe consumate; semnificaţia plastică este, dimpotrivă, un apel, un fenomen pe cale de constituire care face semn viitorului să-i dea formă.

În legătură cu aceasta, merită să fie elucidat un alt aspect: orice tehnică de transmisie modifică mesajul în funcţie de condiţiile înseşi ale transmisiei. Mai e nevoie să revelăm un fapt ce pare atît de banal, dar de care ne dăm seama atît de anevoie? Presa, radioul, televiziunea, telefonul — Mc Luhan arăta asta foarte bine — nu numai că însoţesc un mesaj, dar îl şi structurează. Reportajul de la un meci de fotbal se deslănţuie la radio precum valurile unei furtuni pentru a înflăcăra un auditoriu care nu vede; la televiziune, imaginea tinde să răpună verbul; comentariul reporterului îi slujeşte de acompaniament. Cît despre ziarist, care se adresează unui cititor « şi orb şi surd », el izbuteşte să-i reţină atenţia aruncîndu-i epitete şi hiperbole. Să suprapunem cu ajutorul imaginaţiei cele trei versiuni ale aceluiaşi meci şi vom vedea pe dată că ele refuză să coincidă. La nevoie, se poate spune că fiecare construieşte evenimentul în funcţie de tehnica ce îi este proprie.

Dacă deci mesajul se transformă în decursul transmisiei sale, urmarea este că tehnica transmisiei tinde, la rîndul ei, fie să se adapteze normelor de comunicare socială, fie să scape de ele. Arta începe întotdeauna printr-o ruptură şi artă fără ruptură nu există. Aşa cum rupe cu mesajul dat, artistul rupe şi cu tehnica de transmisie stabilită. De unde şi surpriza publicului, care nu se poate obişnui cu ideea că informaţia nu este realitatea însăşi. Perspectiva a trecut multă vreme drept singura posibilitate de a vedea, deşi ea nu este decît un procedeu, între multe altele, pentru a face lucrurile vizibile potrivit unei anumite idei pe care ne-o formăm despre ele şi despre noi înşine la un anumit moment al istoriei. Lichtenstein se inspiră din benzile desenate; nu le copiază. Modificînd scara, izolînd cadrajul, jucîndu-se cu organizarea planurilor, el ne face să ne dăm seama nu numai de iconografia comicsurilor, dar şi de structura filozofică care susţine această formă de expresie.

Invers decît ne imaginăm, scrisul n-a fost niciodată o simplă înregistrare de fapte. Cum nici pictura nu este şi n-a fost vreodată înregistrarea realităţii aşa cum o vedem sau credem că o vedem. În fiecare epocă se nasc aspiraţii care, emancipînd mesajele de normalizarea lor, ne propun sisteme de emisie şi sisteme de transmisie noi ce construiesc realitatea. La ce bun să modifici forma lui A sau a lui B despre care bunul simţ este îndreptăţit să hotărască că e definitivă? Pentru că, scrie Rémy Peignot, « tipografia este prin excelenţă reflectarea evoluţiei gîndirii unei naţiuni ». Ameninţate neîncetat de uzura « codificării », semnele sînt periodic duse la topit de către iniţiativa regeneratoare care este arta. Ceea ce dovedeşte, în felul său, publicitatea, trebuind să precizăm doar că, spre deosebire de poezie, publicitatea urmăreşte întotdeauna un scop economic; cît priveşte însă modalităţile, e neîndoielnic că publicitatea urmăreşte să revitalizeze informaţia prin toate mijloacele.

Şi acum ce se întîmplă de la mesaj la recepţie? Arta figurativă este împovărată de un echivoc asupra căruia disputa nu a încetat şi s-a crezut, în mod eronat, că arta abstractă îi va pune capăt. Este vorba de faimoasa dispută asupra subiectului. Indispensabil pentru unii, pretext pentru alţii . . . Este oare nevoie să revenim asupra dezbaterii? Nimeni, astăzi — dintre spiritele evoluate — care să nu considere subiectul drept secundar; şi cine se încumetă să pledeze exclusiv pentru reprezentare îşi atrage fie sarcasme, fie compătimirea.

Receptorul lipsit de cultură artistică se mulţumeşte să extragă din mesajul operei elementele menite să identifice obiectele sau grupul de obiecte. Este vorba aici de o operaţie de recunoaştere. Opera este considerată ca un mesaj cifrat de către artist şi pe care spectatorul este asigurat că-l va putea descifra datorită reglajului tacit dintre emiţător şi receptor. Atitudine condamnată pe bună dreptate de iniţiaţii care socotesc că opera n-ar putea să fie redusă niciodată la comunicarea ce se operează la acest nivel.

Dar, ciudat lucru, cu aceasta neînţelegerile nu se risipesc; au mai degrabă tendinţa de a se înmulţi şi mai insidios. Numeroşi oameni care trec drept luminaţi sau specialişti, şi a căror ştiinţă nu e pusă la îndoială, publică lucrări importante în care consideră cel mai adesea operele de artă drept documente istorice. Reducţia e diferită aici, dar nu e mai puţin o denaturare. Receptorul descifrează mesajul impunîndu-i în prealabil codul asupra căruia a căzut de acord. Cod istoric, psihologic, psihanalitic, sociologic, lingvistic, toate alienările sînt cu putinţă.

Despre ce este vorba? În esenţă despre faptul că mesajul, dacă nu este un datum al emisiunii, sau un datum în cursul transmisiunii, este cu atît mai puţin un datum al recepţiei. În faţa evidenţei trebuie să capitulăm; opera de artă nu este niciodată obiectul unei simple descifrări şi nici n-ar putea fi pentru bunul motiv că ea nu este şi nici nu poate fi un mesaj cifrat. Opera propune receptorului readucerea în discuţie a condiţiilor receptării însăşi. Tehnica şi forma sa contribuie la crearea conţinutului. Orice receptor, fie el cît de savant, care nu cunoaşte sau nesocoteşte această condiţie poate fi sigur că nu va primi decît o parte a mesajului, de a o primi amputată de calitatea ei proprie, pe scurt, de a opera în afara artei. Mesajul artistic scapă normalizării ce condiţionează emisia, transmisia şi recepţia obişnuite. El inovează de la un capăt la celălalt al comunicării, reinventînd ori de cîte ori se operează; actul instaurator se opune celui instituţional (şi îl completează).

Cunoaşterea critică care nesocoteşte natura fenomenului riscă foarte mult să greşească. De aceea n-ar putea să-şi calchieze metodele pur şi simplu pe cele ale lingvisticii, aşa cum a calchiat — şi calchiază — metodele istorice, psihanalitice, sociologice, fără a se priva de o parte fundamentală a realităţii artistice. Gîndirea critică care se exercită asupra artei este datoare să-şi invente propriile ei principii, metodele sale care, beneficiind de rigorile lingvisticii, conservă caracterul original al mesajului artistic, adică acela de a pune în discuţie circuitul însuşi al comunicării. Ea are datoria să socotească drept un postulat, un fapt, acela că mesajul nu este niciodată constituit nici pentru emisie, nici pentru transmisie, nici pentru recepţie, că el nu este niciodată un datum; ea are datoria să informeze spectatorul că nu se poate bizui pe o recepţie standard în favoarea unui criteriu universal valabil pentru că fiecare e menit să ia parte la existenţa artei, la fel cum arta are menirea să ia parte la existenţa spectatorului.

Dacă ar fi să rezumăm punctele de vedere de mai sus, am putea să spunem cam aşa:

La un prim nivel, limbajul se înscrie în limitele unei comunicări perfect socializate, folosind norme stabilite, recunoscute de fiecare şi fără variaţiuni posibile. Codul rutier este tipic: fiecare panou este, din punct de vedere internaţional, univoc. Către acest nivel tind formele de comunicare ce se adresează situaţiilor celor mai frecvente. Să presupunem că societatea ajunge în întregime la acest stadiu: «Omul ar fi atunci perfect mecanizabil cu ajutorul limbajului şi al tehnicii actuale şi fără a introduce nici o noutate aberantă — scrie Aurel David în Cibernetică şi elementul uman — el ar fi deci o maşină după moda actuală şi ar fi inteligibil. Dar n-ar mai fi om.»

La un al doilea nivel, limbajul socializîndu-se şi normalizîndu-se spre a răspunde nevoii de colaborare a fiinţelor între ele, el răspunde de asemeni dorinţei pe care oamenii o au de a schimba ceva ce le aparţine în exclusivitate pentru a simţi şi demonstra — pînă şi în acţiunile lor de distrugere! — originea, condiţia şi destinul lor comun. Indiferent la ce mijloace ar recurge, la acest nivel comunicarea tinde pe de o parte să formuleze mesaje care să se acorde fără echivoc cu emiţătorul, iar pe de altă parte să preîntîmpine dizolvarea omului printr-un exces de inteligibilitate, învăluind aceste mesaje în manifestări de ordinul armonicelor afective. Acesta este « timbrul » pe care-l găsim în toate comunicările umane ce scapă de sub influenţa situaţiilor repetitive (poate că ar trebui să se arate în altă parte că unei inteligibilităţi mai puţin desăvîrşite îi corespunde un spor de umanitate . . .)

În sfîrşit, la un al treilea nivel, comunicarea operează intercalînd în circuit releele privilegiate care sînt operele de artă. Deosebite de emiţător şi de receptor, intermediare între obiect şi subiect, ele pun bazele unui tip original de relaţii în care mesajul nu este un datum emis, şi cu atît mai puţin transmis sau receptat, ci un fenomen ce se constituie pe măsură ce curentul comunicării intră în acţiune. Nu se mai pune problema nici de a cifra şi nici de a descifra: arta transformă actul de comunicare într-o geneză. Gîndirea critică ar avea de cîştigat, aş crede, operînd diferenţa dintre aceste nivele şi aceste orientări. Poate că sîntem pe cale să abandonăm, în cadrul ştiinţelor aşa-zise ale omului, manicheismul ce a dominat aici atîta vreme. Poate că ne aflăm chiar în punctul în care spiritul, încetînd să mai creadă în progresul unei înaintări rectilinii, va renunţa să jinduiască după modelul ştiinţelor exacte, pentru a accepta să pornească pe un drum mai ocolit, să revină asupra unor etape şi, odată cercetarea angajată, s-o apuce pe mai multe căi deodată. Ar fi cu neputinţă să intrăm aici în amănunte. Sigur este însă că meditaţia asupra artei n-ar mai putea să se mulţumească cu potecile bătătorite sub pretextul că sînt istorice.

Brâncuşi, Marcel Duchamp, Mary Reynolds
(Villefranche, 1929)

ELEONORA COSTESCU

MARCEL DUCHAMP ŞI SPIRITUL DE REVOLTĂ

Puţin înainte de a-şi încheia lunga viaţă, Marcel Duchamp făcea în faţa unui critic o mărturisire ciudată pentru spiritul de revoltă — făţişă sau sublimată — care i-a însufleţit întreaga existenţă: « Doi ani după moartea mea se va vorbi mult mai puţin despre mine. Am avut doar o viaţă minunată, o imensă dorinţă de a trăi. N-am avut plictiseli, n-am fost strîmtorat, n-am avut ambiţii dezamăgite. Am avut noroc, un noroc fantastic ». Fraza ce urmează lasă să se strecoare însă un umor uşor dezabuzat, uşor sardonic, cam neliniştitor: « N-am petrecut nici măcar o singură zi fără să mănînc . . . »[1]

În puţin a stat deci norocul său « fantastic », şi acest lucru ni se pare semnificativ pentru a ilustra stadiul final al revoltei lui Marcel Duchamp, la care a ajuns mai curînd decît alţi artişti înrudiţi spiritual cu el, stadiul resemnării, al tăcerii. Atitudinea lui este numai în aparenţă mai benignă, mai puţin spectaculoasă decît cea a unui Nicolas de Stael — sinucigîndu-se în pragul succesului — sau, dacă privim ceva mai înapoi, a unui Lautréamont, dispărînd fără urmă la 24 de ani, după ce-şi strigase revolta în Cîntecele lui Maldoror.

În cazul lui Duchamp, nici nu s-a pus problema sinuciderii, pentru că în el exista acel admirabil echilibru francez, acel luminos spirit cartezian, capabil să iasă din cele mai grave crize de conştiinţă, cu seninătate şi graţie. Nu s-a sinucis, dar n-a mai creat aproape nimic timp de 45 de ani, pînă la moarte, preferînd să rezolve probleme de mecanică şi optică, sau să joace interminabile partide de şah, jocul cel mai gratuit şi mai pur al inteligenţei şi al lucidităţii.

Pornind de la lecţia lui Cézanne (Portretul tatălui, 1910), Marcel Duchamp se raliază încă din 1911 grupului Secţiunea de aur, constituită în jurul fratelui său, pictorul şi graficianul Jacques Villon, în atelierul acestuia de la Puteaux, detaşîndu-se însă curînd de idealul clasic — în esenţă, dacă nu în formă — al

[1] France Magazine 40/15811

acestei grupări [2], pentru a se angaja pe căi mai radical revoluționare.

Putem afirma că epoca de la 1911—1914 a constituit faza cea mai fertilă din întreaga sa activitate creatoare, din moment ce în acest răstimp au luat naștere cinci din cele mai puțin de douăzeci de lucrări cărora Duchamp s-a gîndit să le acorde titluri. Prin ele însele, aceste titluri ni se par simptomatice pentru turnura de spirit a artistului, în ele amestecîndu-se o ironie fără obiect, operînd în gol, cu predilecția de totdeauna a lui Duchamp pentru fabricațiile ingenioase și gratuite, ele recomandîndu-se cîteodată și printr-o lipsă totală de sens, subliniată prin ilogismul deliberat al formulării gramaticale [3]. Purtînd un titlu, de data aceasta, nu de tot absurd, lucrarea Nud coborînd o scară a fost totuși cea care a stîrnit cel mai mare scandal de public, nu atunci cînd a fost prezentată pentru prima dată, în 1912, la expoziția de la Paris a Secțiunii de aur, ci un an mai tîrziu, cînd a figurat în cadrul răsunătoarei expoziții de la Armory Show, de la New-York, fiind subiectul unei indignări furibunde, amestecată uneori cu admirație la fel de pătimașă și vehementă.

Ar fi putut trage nenumărate foloase din această celebritate, dar încă din 1914 Duchamp pornea pe alt drum. Dacă în lucrările anterioare, ironia sa distrugătoare de mituri părea să prefigureze nihilismul atotnimicitor al mișcării Dada, iar interesul său pentru construcție și pentru problemele de reprezentare a mișcării simultane putea fi socotit drept o participare, pe cont propriu, la preocupările contemporane ale pictorilor cubiști și futuriști, începînd cu anul 1914 Duchamp realizează primele opere ready-made din istoria artei moderne, prezentînd simple forme, obiecte de uz zilnic sau chiar banale imagini ale unor anonimi, cărora însă artistul înțelegea să le schimbe, odată cu titlul, și funcția, natura și semnificația. (Se cunoaște astfel cum a folosit convenționala litografie a unui gravor necunoscut din veacul al XIX-lea, mulțumindu-se numai să-i înlocuiască titlul inițial, Luminiș de pădure, printr-unul lipsit de legătură, Farmacie.)

Este limpede că de data aceasta nu mai era vorba de o simplă ridiculizare a modului de reprezentare tradițional, cu scopul de a-l înlocui cu un altul mai puțin vlăguit și compromis de uzura obișnuinței și a repetiției. Ceea ce se propunea acum era nici mai mult nici mai puțin decît însăși abolirea picturii ca pictură, adică denunțarea valabilității principiului conform căruia pictura ar fi un gen specific, cu un limbaj propriu, care — ca orice limbaj — s-a putut constitui în acord cu anumite reguli. O străveche experiență demonstrase că regulile acestea n-au fost niciodată rigide, ci susceptibile de-a fi folosite în surprinzător de bogate și de diverse moduri de exprimare, și că ele n-au acționat niciodată ca frîne decît la artiștii slabi și lipsiți de personalitate. În schimb, din confruntarea — adesea dramatică — cu ele, artistul autentic ieșise totdeauna nu numai mai întărit și mai sigur pe sine, dar — ciudată și reconfortantă dialectică — mai complet el însuși.

Tocmai în momentul în care artiștii izbutiseră să impună în conștiința publicului principiul estetic al diferenței funciare ce există între lumea formelor reale și lumea formelor plastice, suprarealismul răstoarnă dintr-o singură lovitură tot eșafodajul de argumente adunate în acest scop, pentru a repune în cinste, cu o fervoare de primitiv, formele reale, mergînd pînă la trompe l'œil. [4] Va exista însă un moment cînd nici trompe l'œil-ul nu va mai fi suficient. Și în această ipostază a artei actuale, Duchamp va putea fi revendicat ca un precursor, prin creațiile sale ready-made. « S-a terminat cu pictura, spunea el. Cine ar putea face mai bine decît această elice? Spune, tu poți face asta? » [5]

În răstimp de numai patru ani, Marcel Duchamp a izbutit să parcurgă toate treptele revoltei. Debutînd prin lucrări în care lupta sa se ducea fățiș împotriva convențiilor de orice fel, artistul a ajuns foarte curînd la o formă de subversiune mai disimulată, dar prin aceasta chiar mai primejdioasă: cea a ironiei nimicitoare, în măsură să repună în discuție valabilitatea oricărui principiu, săpîndu-l de la rădăcină și ridicînd în fața lui un antiprincipiu. A fost astfel unul dintre protagoniștii a ceea ce el însuși numea antipictură, antiartă, antipoezie.

Ultima și cea mai reprezentativă lucrare din această a doua fază a revoltei sale, cea a sarcasmului, a spiritului care nu mai dorește decît să se nege pe sine însuși, pînă la autodistrugere, este de fapt și opera sa capitală, executată în răstimp de opt ani, între 1915—1923: La mariée mise à nu par ses Célibataires, même. Este, după cum se știe, o imensă placă de sticlă (3 m înălțime), pe care au fost prinse, printr-un ingenios preparat foarte adeziv și rezistent, cîteva forme de cositor decupate și pictate ușor deasupra, figurînd « o epopee mistico-mecanică a dorinței în dragoste ». Mireasa atîrnă de firmament comunicînd prin antene delicate cu curtezanii ei, trași ca păpușile de firele aproape nevăzute ale dorinței.

După părerea lui Cassou, această lucrare este o « sinteză a inițiativelor sale deliberate și umoriste (anterioare), monumentul cel mai straniu pe care l-a putut produce gratuitatea, atunci cînd ea simulează răbdarea și metoda unei elaborări concentrate . . . » [6]. Din nou se impune o apropiere de Lautréamont. Ne referim în special la capitolul în care acesta își propune să demonstreze, doctoral și sistematic, care este metoda cea mai expeditivă de-a omorî muștele.

De aici nu mai era decît un pas pînă la stadiul final al revoltei, tăcerea. « Căci tăcerea, spunea Valéry în al său Monsieur Teste — cu care Duchamp pare a avea atîtea puncte în comun — nu este semnul unei incertitudini și al unei neputințe, nu este nici un dispreț sau o descurajare, ci o împlinire, este punctul final al triunghiului cunoașterii ».

Ajuns la acest nihilism integral, Duchamp va înceta să mai picteze. Contribuia la aceasta și orgolioasa, luciferica sa conștiință de sine, care-i interzicea să mai întreprindă ceva, de teamă să nu se repete. Va da lecții de franceză pentru pictorii americani dornici să plece la Paris. Deși trăind relativ modest, va fi respectat și revendicat de mulți drept un precursor al celor mai radicale curente ale avangardei moderne. Va edita reviste, va face filme abstracte cu efecte optice și va organiza cîteva expoziții, dintre care unele celebre, ca de pildă marea Expoziție internațională suprarealistă din 1947, de la Paris, unde două săli (« Sala ploii » și « Dedal »), vor fi construite după proiectele lui. Din cînd în cînd va mai produce chiar cîte o lucrare, ca celebra copertă a ediției de lux a catalogului acestei expoziții: Sein rosé en caoutchouc mousse, avec prière de toucher. Cariera sa creatoare se încheiase de fapt încă de prin deceniul al doilea și ceea ce a mai putut face a fost ca, în 1941, să-și reproducă în format redus — la cererea prietenilor — principalele sale lucrări, pe care să le publice sub titlul: Cutia în valiză (Boîte-en-Valise) [7].

Supraviețuind celorlalți trei frați artiști din familia Duchamp (Jacques Villon, Suzanne Duchamp și Raymond Duchamp-Villon), Marcel Duchamp a trăit pînă la 81 de ani, vreme îndelungată pentru un revoltat de talia lui. Scepticismul și dezabuzarea lui au fost atît de totale, încît au reușit să aducă artistului — pe o cale absolut opusă și neașteptată — ceva ce ar putea semăna cu o resemnată și senină împăcare de sine.

Figura lui Marcel Duchamp este mai mult decît aceea a uneia dintre personalitățile artistice cele mai lucid inteligente ale epocii noastre. Ea este reprezentativă pentru un drum, pentru o mentalitate, pentru o experiență de viață și mai ales pentru o stare de spirit, stare de spirit din care puțini au ieșit teferi sau fără traumatisme de neșters. Nu oricine poate privi în față îngerul negației și al distrugerii, iar apoi să se așeze liniștit la masă pentru a-și termina partida de șah. În aceasta bătrînul Duchamp a avut dreptate: a avut noroc, un noroc fantastic.

---

[2] Se știe că în dezvoltarea teoriilor sale, expuse în cadrul reuniunilor duminicale de la Puteaux, Villon pornea de la scrierile lui Leonardo da Vinci și de la Divina proportione a abatelui bolonez Luca Pacioli, publicată la Veneția în 1509.

[3] Le Roi et la Reine entourés de Nus vites, La Vierge, La Mariée, Le Passage de la Vierge à la Mariée, Nu descendant un Escalier. Între 1915—1923, lucrarea: La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même; în 1919: L.H.O.O.Q.

[4] Dacă prin această resubstituire a datelor picturii prin cele ale realității — prezentată acum ca o suprarealitate — mijloacele de exprimare specifice picturii au fost reduse de către pictorii suprarealiști într-atîta încît s-a ajuns aproape la anihilarea lor totală, această pierdere nu s-a efectuat totuși fără un cîștig substanțial. Suprarealismul a îmbogățit sensibilitatea contemporană cu un « nou fior », cum spune Cassou, făcînd să redescoperim latura miraculoasă a vieții, misterul inclus în fiecare obiect. (Cfr. Jean Cassou: Panorama des arts plastiques contemporains, Paris 1960, p. 579). Dar aceasta se făcea nu prin mijloacele tipic și specific plastice ale imaginii, ci prin posibilitățile sale metaforice, ținînd mai mult de literatură.

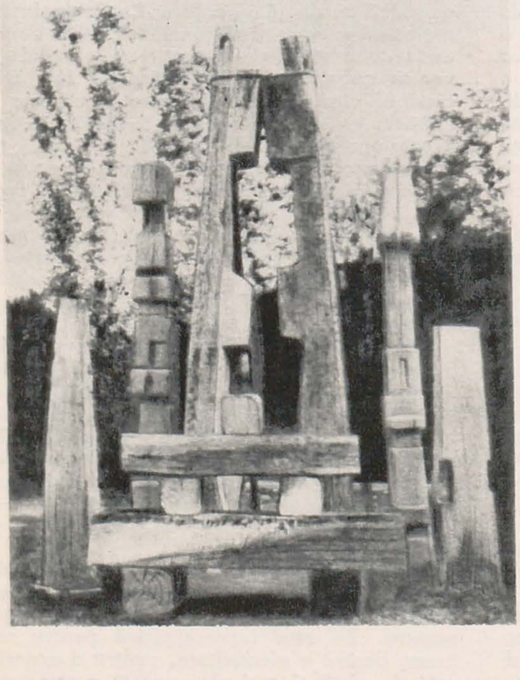
[5] J. Cassou, op. cit., p. 584.

[6] Ibidem, p. 551.

[7] Maurice Raynal, Peinture Moderne, Genève, Skira, 1958, pag. 299.

DENYS CHEVALIER

SALONUL TINEREI SCULPTURI



ION VLAD: Nunta — piatră
FRANÇOIS STAHLY: Mic labirint — lemn

Primirea extrem de favorabilă făcută, în 1968, celui de al 20-lea Salon al Tinerei Sculpturi atît de presă, cît și de televiziune sau de către amatori, nu este decît dreapta răsplată a strădaniilor considerabile depuse de organizatori în privința selecționării, prezentării și calității lucrărilor.

Întrucît nu putem analiza în amănunt fiecare aspect în parte, vom răspunde în primul rînd la întrebarea: « Ce reprezintă Tînăra Sculptură »?

Ea este de fapt o asociație a sculptorilor francezi și străini din Școala Parisului, a căror trăsătură comună nu este vîrsta tînără, ci tinerețea expresiei plastice și a căutării. Asociația organizează anual, aproape întotdeauna în aer liber, în locuri publice, o expoziție — Salonul — care durează cam o lună și cu ocazia căreia sînt decernate patru premii destinate să recompenseze cele mai bune lucrări.

În general, Tînăra Sculptură organizează, promovează sau sprijină, la Paris, în provincie și în străinătate, și alte manifestări de sculptură, în afara Salonului, fiind singura organizație de acest gen care realizează în fiece an un asemenea program.

Pe de altă parte, spre deosebire de bienale și de alte manifestări oficiale, ea nu-și prezintă expozanții grupați pe naționalități, ci integrați într-un vast ansamblu cu caracter exclusiv artistic. De cîtva timp, datorită audienței crescînde a expozițiilor sale în toate țările, Tînăra Sculptură invită de asemenea un număr din ce în ce mai mare de sculptori din străinătate să participe la realizările ei. Acești artiști sînt fie invitați personal, fie global — în cadrul unor secțiuni naționale — cum s-a întîmplat de pildă anul acesta cu grecii.

Fiind conceput — atunci cînd a fost înființat — pentru a ilustra vitalitatea și căutările Tinerei Școli de sculptură franceză, Salonul depășește de fapt, de multă vreme și cu prisosință, programul său inițial și tinde să devină din ce în ce mai mult o manifestare internațională.

Fără îndoială că, cel puțin în Franța, prin acțiunea sa solitară dar perseverentă, Tînăra Sculptură se află la originea reînnoirii interesului pe care publicul îl arată față de sculptura modernă; pentru că, la vremea aceea, tocmai această asociație a fost cea care a dat unora dintre cei mai buni sculptori de astăzi — Stahly, Gilioli, Etienne Martin, Cardenas, Poncet, Chavignier, etc. — posibilitatea să devină cunoscuți. Acest efort de a descoperi mereu alte talente pentru a le impune atenției contemporanilor nu și-a încetinit nici ritmul și nici intensitatea. Într-adevăr, cîteva nume care « urcă » — Guzman, Otani, Delfino, Condé etc. — sînt cu regularitate în expoziții.

În plus, în fiecare an, dintr-o medie generală de 130—140 de expozanți, un număr de aproximativ 30 de artiști noi, aproape cu desăvîrșire necunoscuți și care nu au mai expus nicăieri, sînt invitați să participe alături de cei vechi. Tocmai această constantă reînnoire, această voință deliberată de a adera la actualitate, constituie pentru amatori și sculptori principala putere de atracție a Salonului. În afară de asta, o largă perspectivă estetică, acest factor vital de neînlocuit, îi îngăduie să evite primejdia fixației, a imobilismului și a sclerozei ce pîndește atît de multe instituții solid rostuite.

Fiindcă principalele tendințe care au trecere pe lîngă tinerii sculptori contemporani le regăsim aici regrupate. De la barocul policrom al lui Michel Gérard, Filhos, Brown la abstracția geometrizată cu caracter deja clasic a lui Chewett, di Teana, Gilbert, trecînd prin noul realism al lui Szapocznikow, Bleu, van Riijs și prin structurile primare ale lui Malaval, Pala, Lamsweerde, Grand, Lee etc.; dar nu trebuie uitate nici lucrările de tip environnement de Grossert și Van Holte, mobilele lui Shigeo și Ostoya, asamblajele expresioniste ale lui Liesse, Viseux, Préau, asamblajele seriale ale lui Badord, lucrările cinetice ale lui Burka și Schöffer, luminoase sau dinamice, ale lui Vardanega și van Thienen, cît și plăsmuirile delirante și exacerbate ale lui Semser, Guino, Lubovski etc.

După părerea mea, faptul cel mai izbitor al acestei expoziții (plănuită pentru iunie și amînată pentru luna septembrie, în sălile Palais-Royal pentru piesele mari și la Galeria Jacques Casanova pentru cele mici) este numărul însemnat de lucrări policrome prezentate. Acesta se datorește probabil întrebuințării din ce în ce mai generalizate a rășinilor sintetice care fac posibile efectele de culoare. Alt fenomen ce merită subliniat: deplasarea din ce în ce mai accentuată a interesului pictorilor de la pictură spre relief, apoi de la acesta din urmă la realizarea în spațiu, adică la sculptură. Ex-pictorii sînt într-adevăr nenumărați aici — iugoslavul Knezevic, americanii Lubovski, Semser și Stackpole, germanul Geissler, grecul Karahalios, luxemburghezul Kerg, spaniolul Pala, tunisianul Msika și francezii Viseux, Malaval, Durrbach, Farhi, Filhos etc.

S-ar părea că ficțiunea planului pictural nu mai este suficientă pentru a satisface apetitul de realitate al artiștilor moderni, iar dintre aceștia pictorii sînt cei care simt puternic nevoia de a integra creațiile lor în lumea lucrurilor tangibile, realizîndu-le în trei dimensiuni și inserîndu-le în spațiu. Or, această mutație făcîndu-se în sens unic (de la pictură la sculptură și niciodată invers), trebuie să vedem într-o astfel de generalizare a conversiunilor un indiciu major pentru justa interpretare ce se cuvine să o dăm convulsiunilor care zguduie actualmente arta modernă.

Este neîndoielnic că numărul masiv de pictori care descind în domeniul spațiului real, pînă atunci rezervat sculpturii, constituie pentru aceasta un important factor de reînnoire estetică ale cărei efecte se vor face desigur simțite în anii următori.

În românește de I. FORTUNESCU

ANCA ARGHIR

O ARTĂ A REALITĂŢII SOVIETICE

GHENADI MÎZNIKOV: Maiovka (Întrunire muncitorească în ilegalitate) — tempera

GUNAR KROLLIS: Poduri (din ciclul «Riga mea») — linogravură

Artă social angajată, pictura sovietică cultivă o constantă vocaţie epică, favorizînd modalităţi deduse din tradiţia «de gen» şi «istorică» — narativă, descriptivă, ilustrativă. Monumentalitate (supradimensionarea, solemnizarea momentului), umanism (dominaţia figurilor asupra cadrului), optimism (psihologia exaltării difuzată în portretistica utilizată în compoziţie), obiectivitate (factura «imitativă» a reprezentării) — sînt cîteva din componentele codului cu care operează.

Astfel, pictorul unei scene istorice — de gen (sinteză specific realist-socialistă de real şi ideal) poate oricînd să uzeze de norme omologate. Compoziţii precum Pămîntul de Moiseenko, pictor dintr-o generaţie mai veche, şi La Biroul sovietic de informaţii de tînărul Ilia Broido, Decoratorii de porţelanuri de Araşkuni, Anul 1941 de Ugarov, Lenin (E printre noi) de Savkov, Cosmonautul Juri Gagarin de Ananiev — oricît diferă în ceea ce priveşte talentul şi factura — sînt ipostazele aceleiaşi concepţii despre artă — document al conştiinţei sociale. Eticul, psihologicul primează — comunicate în forme retorice.

În coordonatele acestei atitudini s-a constituit de altfel realismul socialist, perpetuînd consecvent de-a lungul unei jumătăţi de veac o tematică şi un limbaj.

Viabilitatea unei şcoli e totuşi dovedită nu numai prin acţiunile ei de conservare, ci şi prin posibilităţile ei de înnoire. A da autoritate istorică actelor de conştiinţă, a consfinţi sensul major al existenţei, iată un program social-estetic în care evoluţia vizualului a înregistrat mai multe etape de experienţă, de la icoană la afiş, de la pictura academică la plastica cinematografică. Generaţiile mai noi ale şcolii realist-socialiste au unde afla convergenţe spirituale care să îmbogăţească stilistic concepţia matrice. Iar cea mai firească şansă de înnoire e conec-

VIKTOR SADKOV: Lenin (E printre noi) — ulei

tarea la propria sursă, a tradițiilor autohtone.

Huțișvili e unul dintre artiștii care au redescoperit farmecul artei naționale vechi; vitraliu prin încercănarea suprafețelor, icoană pe lemn prin saturația și gravitatea culorii, opera sa e fruct de stepă, aspru și tandru, cu rădăcini într-un rusticism patriarhal. Vatenin, în Pești și păsări, izolează apelul rapsodic din universul rus al nostalgiilor chagalliene, iar al său Portret în mov filtrează o aură stil 1900 în schemele unui portret realist.

Artiști din regiuni mai de la răsărit au adus un stil de tradiție populară locală, în care, precum știm că e cazul și la Sarian, trăiește gustul culorii tari, echivalentă cu vîrtejul sonor din binecunoscutele cîntece colhoznice. Ardența vitală ce transpare în această sonoritate dă sens imaginilor simple și autentice de felul Femeie cu coșuri de Ișin, Tadjikistan — zi de sărbătoare de Celombiev, dar se anulează în contextul livresc-simbolist al unei compoziții de manieră fauve, cum era Fetiță și natură moartă de Narimanbekov. Neorealismul picturii italiene e implicat în Muzicieni din Daghestan de Rojnev, în Constructorii de Pekur. Expresia cinematografică, gros-plan sau panoramic, este frecvent asociată picturii, tinzînd să ascută senzația de prezență reală, convenția cinematografică fiind, optic, mai activă. Cel mai concludent fenomen de asociație vizuală simbiotică l-am văzut la două personalități din generația mai nouă a școlii: Jilinski și Mîznikov. În arta lor se produce o tensiune patetică a conștiinței realiste. Primul purifică fotografismul pînă la concentrarea vizionară asupra detaliului. Celălalt evadează din sensul epigonic al formei-mimesis, organizînd imaginea realistă după o schemă a raporturilor simbolice între elemente. Mîznikov poate fi plasat în continuarea lui Deineka, avînd ca și el sentimentul inserției omului în cosmos. Pictura lui e însă fecundată de învățături care aparțin simbolismului lui Gauguin. Nu numai în compoziția cu femei în peisaj, unde punctul de vedere « cosmic » era legitimat tematic, ci chiar în compoziția Maiovka (Întrunire muncitorească în ilegalitate), tipic realist-socialistă, evocarea epică abandona norma academizată a dinamicii anecdotice și adopta schema unei statici rituale, iar structura plastic-arhitecturală a formei era sursa senzorială directă a efectului de monumental. Jilinski pare la prima vedere să adere la poncifele fotografismului, care se numără printre procedeele favorite ale picturii de gen. Dar în subjugarea la real el duce copia naturii la limita opticului și obține o exaltare a detaliilor. Pasiunea preciziei orientează imaginea către viziunea naivilor: exacerbarea desenului, de egală exactitate pe toate planurile perspectivei, devine reprezentare conceptuală, căci nu mai poate fi vorba de realism de senzație acolo unde acuitatea văzutului e mai puternică decît acuitatea văzului. Impresia e nu de real brut, ci de mister al realului. Artistul e în rolul zugravului de ctitorii. Dacă în locul desenului s-ar fi combinat fotografii sau mulaje, tripticul ar fi fost un obiect pop'art. Imagerie naivă, prerenascentism nord-european, pop'art contemporan sînt convocate într-o sinteză discretă de modalități populare ale plasticii.

Și în peisaj, alături de retorismul marilor spații parcurse din zbor optic, cum era cazul « panoramicelor », patosul obiectivității atrăgea uneori atenția prin voința exorbitantă de realizare fizică tactilă a unor detalii în realitate inaparente.

Caracterul conceptual găsește o expresie adevărată în grafică. Abstracțiune în sine, linia se adaptează unui program de idei poetice, definind metaforic o actualitate în apoteoză. Primul drum printre stele de Nekrasov, monotipurile lui Boris Krîlov, peisajele xilogravate ale lui Gibavicius sînt o laudă a vieții din patria sovietică. Ilustrații la texte, ilustrații la idei, gravurile sînt lucrate cu abilitate adeseori subtilă, în tehnici clasice, rafinate uneori pînă la calitatea muzicală a vibrației albului pe negru, cum e în ritmica peisajului de Gibavicius sau în atmosfera de vis transparent a Circului, gravuri cu acul de Șmohin. Alteori artistul speculează efectul mecanic, acuitatea inciziei grafice, ceea ce împreună cu știința compoziției fac valoarea seriei V. I. Lenin de Bisti. Disciplina desenului, care afectează în mare măsură limbajul picturii, disociind forma de culoare în grafică, produce virtutea unei dezinvolturi strunite sobru, cu pregnanță și ordine.

ALEKSANDR IȘIN: Femei cu coșuri — ulei

DMITRI JILINSKI: Pe noile pămînturi (triptic, panoul din mijloc) — tempera şi lacuri

DMITRI JILINSKI: Pe noile pămînturi (triptic, panoul din dreapta) — tempera şi lacuri

EVSEI MOISEENKO: Pămîntul — ulei

ILIA BROIDO: La Biroul sovietic de informaţii — ulei

TATIANA GOLEMBIEVSKAIA: Medaliata — ulei

MARIA ANA MUSICESCU

*FRESCELE MEDIEVALE DIN IUGOSLAVIA**

Intrînd în expoziţia Frescele medievale din Iugoslavia vizitatorul român pătrundea, la prima impresie, într-o ambianţă familiară. Într-adevăr, tematică şi iconografie, stilizare liniară şi perspectivă «inversă», amănunte de gest, patetica intensitate a privirii, curbele suple sau unghiurile masive ale faldurilor şi, în fine, coloritul pe cît de ireal pe atît de fascinant, toate acestea se regăsesc — în dozaje, cu accente şi efecte diferite — în pictura din biserica sf. Nicolae domnesc din Curtea de Argeş şi din biserica mare a mănăstirii Cozia (pronaosul), în cea moldovenească din a doua jumătate a veacului al XV-lea şi din veacul al XVI-lea, în cea muntenească din secolele XVI — XVII şi chiar — reprezentînd acum sfîrşitul acestei arte milenare — în pictura ctitoriilor din vremea lui Constantin Brâncoveanu. Aceasta pentru că rădăcinile picturii «sacre» ortodoxe, mai directe în ce priveşte Serbia, mai îndepărtate pentru Ţările Româneşti, sînt, ca şi cele ale Rusiei, Bulgariei, Albaniei, comune: toată această artă creşte şi se dezvoltă pe temeiuri locale, dar sub impulsul artei bizantine. Totuşi, dincolo de aspectele de ansamblu ale unităţii originare, fiecare din aceste ţări şi-a desăvîrşit — în cadrul unor etape de evoluţie comune şi ele, cu toate decalajele cronologice — un stil propriu, naţional. Pictura medievală sîrbă constituie, alături de cea rusă, una din cele mai reprezentative «şcoli naţionale» din întregul Orient creştin.

Cele 48 de panouri din expoziţie puneau admirabil în evidenţă — pentru fiecare etapă stilistică în parte — trăsăturile specifice picturii medievale sîrbeşti. Aproape veac după veac se poate urmări treptata ei desprindere din caracterele stilistice încă pronunţat bizantine pînă la crearea unui univers pictural care-şi desăvîrşeşte, sub aspecte diferite, remarcabilele sale virtualităţi. Sf. Isaurus de la Vodoča (sec. XI), cu conturele simple şi acuzate, cu statica sa frontalitate, cu ochii mari şi privirea intensă, îngerul din Înălţarea la cer de la Sf. Sofia din Ohrida (cca. 1040) — amintind ambele de stilul arhaic al mozaicurilor de la Salonic şi Sf. Sofia din Kiev — vin încă din lumea provinciei bizantine. Admirabilele fresce de la Nerez (1164) — Coborîrea de pe Cruce, Plîngerea, Naşterea Fecioarei, — aparţin, prin desăvîrşirea compoziţiei, prin desfăşurarea fluentă a liniei, prin armonia surdă a registrului cromatic, prin puterea de comunicare a emoţiei, rafinatei arte a capitalei imperiului bizantin. Sacrul şi realul, simbolul şi comunicarea directă se îmbină la Nerez cu o extraordinară acuitate a efectului dramatic, scenele păstrînd o calmă şi monumentală nobleţe. Artiştii de la Nerez — aduşi probabil din Grecia — au introdus în Macedonia tradiţiile picturii metropolitane. [1]

Veacul al XIII-lea este epoca clasică a picturii sîrbeşti. Din numeroasele ansambluri păstrate din această epocă de glorie a statului sîrb se aflau în expoziţie cîteva capodopere ca Răstignirea de la Studenica (1208—1209) (parţial repictată însă în veacul al XVI-lea), ca splendidul înger alb din Paza la Mormînt de la Mileševo (al treilea deceniu al veacului XIII) sau, din acelaşi ansamblu, atît de tainica figură a Maicii Domnului din Buna Vestire, ori statuara Madonă albastră — de o frumuseţe atît de terestră şi totuşi infinit distantă — de la Sf. Apostoli din Peč (cca. 1250). Frescele de la Morača (1252, în diaconicon), cu coloritul lor limpede şi nuanţat, cu desenul amplu şi liber, cu neaşteptate adîncimi de perspectivă, anunţă monumentala şi fermecătoarea pictură de la Sopočani (cca. 1263—1268), care «a rămas pînă astăzi exemplul cel mai evoluat al picturii monumentale din secolul XIII» [2]. De la grandiosul ansamblu, epic şi de un vibrant lirism totodată, al scenei Adormirea Maicii Domnului şi pînă la încîntătoarele amănunte pline de viaţă şi pitoresc din Naşterea lui Isus, luminoasele fresce de la Sopočani îmbină trăsături de eleganţă elenistică şi de patetic medieval. Tot la Sopočani, îngerul, parcă abia schiţat (detaliu din Filoxenia lui Avraam), cu mişcarea lui de o infinită graţie, cu culorile blînde şi calde, este una din cele mai poetice realizări ale acestui grandios ansamblu.

Pictura vastelor şi somptuoaselor edificii din veacul al XIV-lea — ctitoriile ţarului Milutin — Bogorodica Ljeviška din Prizren, biserica regală de la Studenica, Staro Nagoričino şi Gračanica —, vestita mănăstire Dečani, ctitoria regelui Ştefan Dečanski şi Lesnovo, ctitoria despotului Oliver,

* N o t ă: Copii, aparţinînd «Galeriei Frescelor» din Belgrad, după originalele din secolele XI — XV păstrate în bisericile şi mănăstirile sîrbeşti.

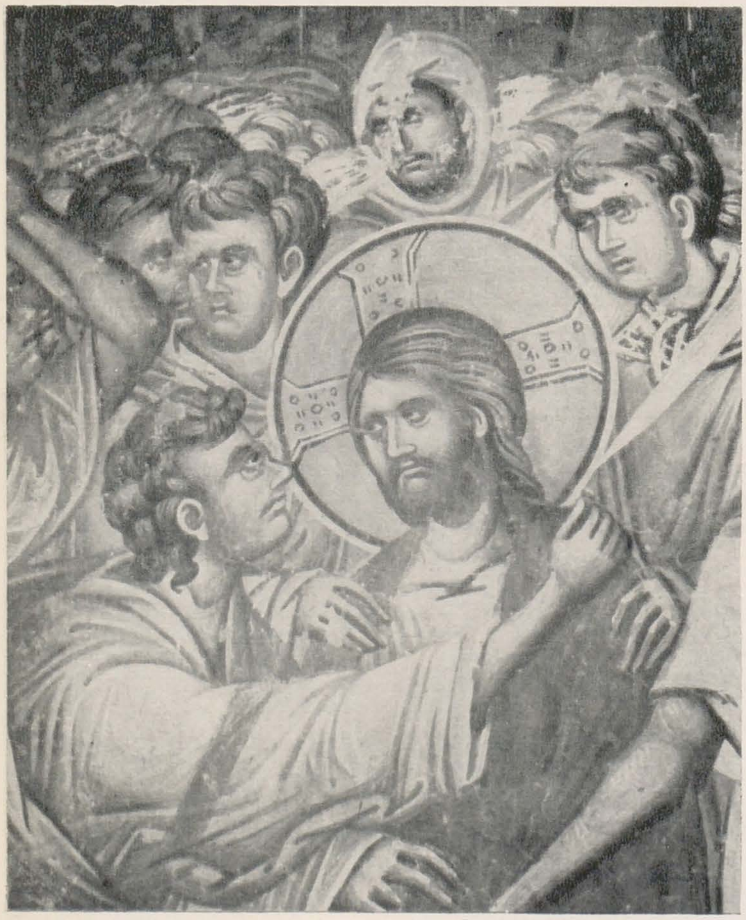
[1] V. N. Lazarev, Storia della pittura bizantina, Torino, 1967, p. 210.

[2] V. N. Lazarev, op. cit., p. 293.

Nerez. Naşterea Fecioarei (detaliu)

Mileševo. Înger la mormînt

Studenica. Răstignirea (detaliu)



Staro Nagoričino. Trădarea lui Iuda (detaliu)

aparţine unei alte viziuni stilistice. Veacul al XIV-lea crează în Serbia stilul epic. Întinsele suprafeţe ale pereţilor sînt decorate cu nenumărate episoade din vieţile sfinţilor. Numărul personajelor din scene se înmulţeşte; accentul cade pe amănunte; în mare măsură ambianţa sacră s-a pierdut, fiind înlocuită cu un pitoresc vibrant de viaţă. Şi culorile şi-au pierdut misterul, ele sînt luminoase şi decorative, aşternute în pete mari şi care valorifică orice detaliu al compoziţiei. Totuşi, grandoarea trecutului artistic nu s-a pierdut. Printre nenumăratele scene pe care privirea le urmăreşte ca pe o lectură pasionantă, apare din cînd în cînd cîte o figură, ca un acord grav cu ecouri foarte adînci. Chipul Sf. Ioan Botezătorul (de la Gračanica), aproape sălbatec în tensiunea expresiei şi a gestului său profetic, simbolizează — cu o certitudine care înfioară şi pe omul zilelor noastre — lumea necuprinsei spiritualităţi medievale. Această pictură este tot atît de puternic expresivă ca şi statuia, reprezentînd tot pe Sf. Ioan, a lui Rodin.

Istoria statului sîrb a fost brusc şi dramatic întreruptă după bătălia de la Kossovo (1389). Începe acum aventura dureroasă a refugierii spre nordul ţării — în valea Moravei — a poporului sîrb. Aici, pentru mai puţin de un veac (pînă la 1459 cînd cade sub turci ultima cetate, Smederevo), poporul sîrb îşi va continua viaţa, cultura, creaţia artistică. În al XV-lea veac arhitectura şi pictura sîrbească sînt pentru ultima dată înfloritoare. Se mai construiesc monumente importante — îndeaproape legate de arta Ţării Româneşti din veacul al XIV-lea — ca cele de la Resava (Manasija), Kruševac, Kalenič ş.a. Calităţile picturale ale trecutului s-au atenuat; desenul este mai puţin convingător, deşi încă foarte nuanţat; culoarea şi-a pierdut din strălucire, deşi rămîne încă plină de farmec; intensitatea povestirii a devenit acum molcomă naraţiune. Personajele nu mai sînt eroi ci oameni. Parabola « bogatului nemilostiv » de la Resava, Nunta din Cana de la Kalenič sînt îmbrăcate într-un realism al detaliului, într-o graţie fără ecou. Pictura de la Kalenič este ca un « cîntec al lebedei » al marii picturi medievale din Serbia.

Cîteva din portretele ctitorilor acestei arte, personalităţi remarcabile din istoria poporului sîrb, sugerează cu o putere impresionantă, neîntrecută — cu excepţia Bizanţului — în lumea Orientului creştin, conştiinţa naţională, mîndria unui neam puternic şi liber. Sava Nemanja, fiul întemeietorului statului şi primul arhiepiscop al bisericii sîrbeşti independente, om de mare cultură, este reprezentat la Mileševo, purtînd vestmintele înalţilor prelaţi şi nimbul sfinţilor. Figura-i prelungă şi liniştită, de o nobleţe discretă, este aproape surprinzătoare în ansamblul dramatic al picturii. Regele Vladislav, ctitorul acestui monument, ţinînd la piept modelul bisericii, cu ochii mari şi trişti — ca ai îngerului din Paza la Mormînt — alcătuieşte, împreună cu Maica Domnului şi cu Isus, unul din cele mai armonioase tablouri ctitoriceşti şi care amintesc îndeaproape de cele din Moldova vremii lui Ştefan cel Mare. Pe fondul de purpură imperială, purtînd vestmintele încărcate de aur şi pietre scumpe ale bazileilor, Kralul Milutin, de la Bogorodica Ljeviška, domină, cu o supremă autoritate şi cu aceeaşi intensitate ca şi cea a Sf. Ion, istoria şi creaţia artistică a Serbiei medievale. La Gračanica, bătrîn, ţinînd pe braţe majestuoasa sa ctitorie şi încoronat, a doua oară, de un înger în zbor, păstrează toată forţa unei mari personalităţi. Simonida, foarte tînăra sa soţie, fiica împăratului Andronic al II-lea Paleologul, este şi ea una din cele mai încîntătoare figuri ale portretisticii medievale. În fine, portretul despotului Oliver, de la Lesnovo, investit cu tot hieratismul medieval, este aproape un prototip pentru nenumăratele portrete ctitoriceşti de mai tîrziu. Toţi aceşti mari şefi de stat, din familia Nemanjizilor, sînt strînşi la un loc în arborele genealogic de la Dečani, care va fi reprezentat în multe alte ctitorii din Serbia.

Această splendidă expoziţie a pus în lumină cinci secole de artă, de istorie a spiritului şi culturii medievale europeene.

EMERIC MARCIER: Autoportret (1966) — ulei

EMERIC MARCIER

Sala Ateneului — noiembrie 1968

După studii la Milano şi Paris, Emeric Marcier, născut în 1916 la Cluj, se stabileşte în 1940 în Brazilia, devenind unul din reprezentanţii marcanţi ai culturii artistice din această ţară.

Expoziţia, cu un caracter retrospectiv, reunind lucrări din colecţii braziliene celebre, a cuprins portrete, peisaje şi naturi moarte, ca şi compoziţii tematice cu elemente simbolice.

În cele cîteva portrete de o sobră şi expresivă ţinută, ca de pildă *Omul cu bluza roşie*, *Veronica*, *Julieta*, cele două *Portrete de tînăr* şi admirabilul *Autoportret* executat în 1966, peisajul sufletesc ne arată un artist pasionat de destinele omeneşti.

Peisajele citadine, cu case vechi şi străzi încremenite în timp, fără oameni, par a fi copleşite de o atmosferă apăsătoare şi dezolantă, de ceruri încărcate cu nori mereu neliniştiţi, prevestitori de furtuni şi deluvii.

Într-un ciclu amplu, consacrat « Patimilor », Marcier are o viziune de un puternic dramatism, ceva din lecţia lui El Greco, în construcţia picturală, dar şi în aspiraţiile şi profundele-i nelinişti, fiind uşor de sezisat.

De altfel, aici, în pictura cu motive religioase, filozofia lui Marcier — religia sa umanistă — capătă o tulburătoare expresie artistică. Dacă este adevărat că Marcier are — cum observa criticul Ruben Navarra — « obsesia tragicului », aceasta nu se explică decît prin faptul că este un artist care nu poate închide ochii în faţa pătimirilor omului. El a fost şi rămîne angajat într-o artă umanistă, — credincios propriului eu, credincios conştiinţei sale — pe care am văzut-o aşa cum este: nealterată.

PAPP ZOLTÁN: Platou decorativ — aramă şi email

ARTĂ DECORATIVĂ DIN UNGARIA

Sala Ateneului — decembrie 1968

Expoziţia, alcătuită cu exigenţă şi competenţă, a fost ordonată pe două domenii ale artei decorative — *tapiseria* (în înţelesul larg al cuvîntului) şi *prelucrarea metalelor*, domenii de tradiţie bogată, în care în ultimele decenii artiştii maghiari au avut realizări interesante.

În tapiseria destinată locuinţelor, în imprimeu etc., creatorii urmăresc obţinerea unor efecte decorative calme şi ordonate, bazate pe elemente figurative sau abstracte. Reuşitele se datoresc în bună măsură şi folosirii ingenioase a unor materiale noi, sintetice, ca şi a unor tehnici mixte. Am remarcat cîteva nume: Szuppán Iréne — *Copac înflorit* (imprimeu manual şi broderie), Tarján Hedi — *Fluturi* (goblen), Pécsi Laszlo — *Arborele vieţii* (tapiserie înnodată) şi *Revenire* (goblen), Bozsóky Anna — *Ghilgameş* (imprimeu manual), Szilvitzky Margit — *Primăvara* (broderii cu aplicaţii), Bán István — *Seară* (tapiserie împletită).

Prelucrarea metalelor a cunoscut şi ea o dezvoltare, numeroşi artişti maghiari fiind astăzi atraşi de acest domeniu. De la bijuterii, la obiecte de interior cu caracter decorativ şi pînă la mari panouri murale, artiştii utilizează în special arama bătută şi fierul forjat; unii din ei, în ultimii ani, încearcă şi emailarea obiectelor. Motivele fundamentale ale diverselor piese decorative (platouri, vase din metale combinate, panouri mai mari, bibelouri etc.) rămîn cele geometrice. Motivele figurative sînt utilizate pentru obţinerea unei expresivităţi mai pregnante, uneori cu accente de grotesc. Admirabile ni s-au părut *Dracul* (bronz) de Kopcsányi Otto, *Călăreţul* (aramă) de Tothfalusi László, *Stăncuţă* (aramă) de Soltész György, *Compoziţie* (aramă) de Juhasz Arpád, *Uciderea balaurului* (bronz) ca şi panourile lui Muharos Lajos. S-au mai impus Barta Eva (bijuterii emailate), Engels Jozsef (decoraţii metalice), Jajesnicza Robert (prin utilizarea filigranului), Maté János (podoabe şi obiecte decorative), Papp Zoltan (obiecte emailate şi panouri), Percs János (pentru modelarea fierului), Tevan Margit, Szilágy Ildikó ş.a.

I. T.

BOZSÓKY ANNA: Ghilgameş — imprimeu artistic manual

HORIA TEODORU

GRAFICĂ

Dalles. Octombrie-noiembrie. Expoziție de grafică, cuprinzînd 85 litografii, 30 desene în tuș — peisaje, forme sintetice de factură clasică.

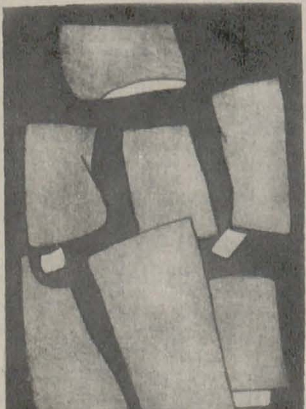
DAN NEMȚEANU

SCENOGRAFIE ȘI DESEN

Galeriile de artă din bd. Magheru. Octombrie. Expoziție personală de scenografie (schițe, studii, proiecte și elemente de decor și costume), ilustrație de carte și desen. Viziune scenografică modernă.

CORNELIA DANEȚ

GRAFICĂ



Galeriile de artă din bd. Bălcescu. A doua expoziție personală. A expus 49 gravuri (litografie, xilogravură și gravură pe metal) și 5 desene în tuș. Artă figurativă — de la imagini tradițional-realiste (desen, ex libris ș.a.) la imagini cu evidentă tendință spre abstract (în special gravura de cea mai recentă dată).

RENATA DUNCAN

PICTURĂ

Galeriile de artă din str. Mihai Vodă. Septembrie-octombrie. A treia expoziție personală, cuprinzînd 22 uleiuri (compoziții, portrete, flori etc.). Pictură figurativă, expresionism cromatic, uneori o notă de decorativism.

DAN BĂJENARU

PICTURĂ

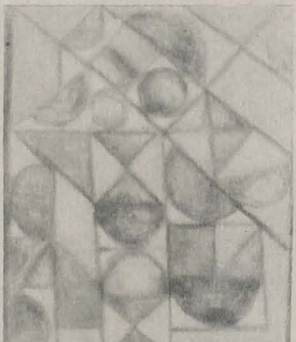
Galeriile din str. Mihai Vodă. Octombrie-noiembrie. Expoziție personală de pictură, cuprinzînd 44 lucrări (compoziții, portrete, peisaje, flori, interioare etc.).

DORIAN SZASZ

PICTURĂ

Galeriile de artă din bd. Magheru. Noiembrie. Prima expoziție personală, cuprinzînd 29 lucrări în ulei. Figurativ — de orientare expresionistă.

EXPOZIȚIE DE GRUP



Sala Kalinderu. Noiembrie. Lucia Frențiu (19 uleiuri — compoziții, naturi moarte cu flori), pictură figurativă de viziune poetică; Elena Stătescu (19 uleiuri — compoziții peisaje, naturi moarte), viziune decorativă; Alexandra Gheorghe (23 lucrări de ceramică), interpretări ale unor forme preluate din arta populară, factură modernă; Valeria Chiș (8 desene în tușuri colorate — imagini metaforice —, 4 coperte și 4 ilustrații de carte).

IULIA HĂLĂUCESCU

ACUARELĂ

Galeriile de artă din bd. Bălcescu. Decembrie. A noua expoziție personală (a cincia în București), cu 41 acuarele — compoziții, peisaje și un ciclu de « evocări » la opera lui Lucian Blaga. Soluții de graniță între figurativ și abstract.

VIORICA IACOB

TAPISERIE

Galeriile de artă din bd. Bălcescu. Noiembrie. Prima expoziție personală. A expus 13 tapiserii. Forme și ritmuri geometrice.

VASILE GANEA

GRAVURĂ

Galeriile de artă din Ploiești. Septembrie-octombrie. Expoziție personală, cuprinzînd 12 xilogravuri, 4 linogravuri și 4 monotipuri (compoziții și portrete). Figurativ, factură tradițională valorificînd procedee ale vechii gravuri românești.

LUCIA ŞTEFĂNESCU — CONSTANTIN

CERAMICĂ

Galeriile de artă din Ploieşti. Octombrie. Expoziţie personală cu 73 de lucrări (plăci şi panouri decorative, vase, platouri, servicii diverse etc.), executate în pămînt ars, şamotă, faianţă, porţelan, semiporţelan etc. Forme şi procedee tehnice moderne.

EXPOZIŢIE DE GRUP

Palatul culturii din Ploieşti. Ianuarie. Au expus Otto Barabaş-Teleajen (lucrări de grafică de şevalet), Alexandru Breţcanu (sculptură) şi Lelia Urdăreanu (pictură).

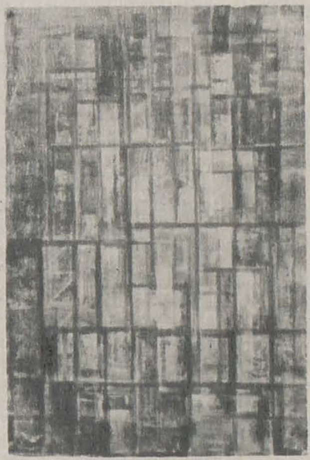
MIHAI MĂDESCU

GRAFICĂ

Sala de expoziţii din Piatra Neamţ. Septembrie-octombrie. Prima expoziţie personală, cuprinzînd 15 xilogravuri, 12 monotipuri şi 3 desene în tuş (compoziţii, portrete, peisaje ş.a., unele inspirate din vechi obiceiuri populare). Figurativ, imagini sintetice.

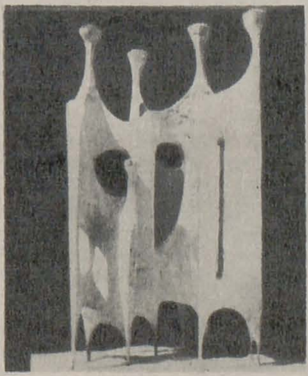
EUGENIA DUMITRAŞCU

PICTURĂ ŞI GRAFICĂ



Noua galerie de artă din Timişoara. Septembrie-octombrie. A cincia expoziţie personală, cuprinzînd 26 de lucrări de pictură şi grafică (compoziţii). Procedee estetice diferite — de la figurativ la abstract geometrizant.

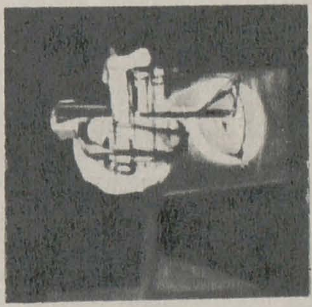
INGO GLASS



Muzeul de artă modernă şi contemporană din Galaţi. Octombrie. Prima expoziţie personală. A expus 22 lucrări de sculptură (compoziţii, proiecte de monument, portrete, capete de expresie etc., executate în lemn, beton, ghips, piatră artificială, metal). Forme monumental-decorative.

SIMION MĂRCULESCU

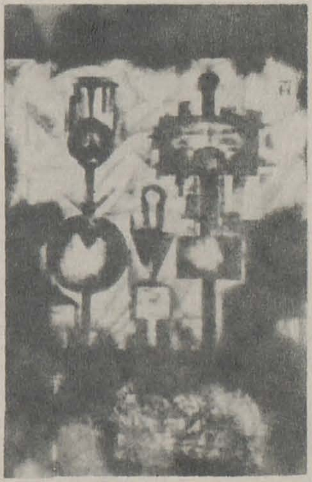
PICTURĂ



Muzeul de artă modernă şi contemporană din Galaţi. Expoziţie personală de pictură, cuprinzînd 19 lucrări (compoziţii). Figurativ cu tendinţe spre abstract.

TOMA HIRTH

GRAFICĂ



Galeriile de artă din Craiova. Septembrie-octombrie. Prima expoziţie personală. A expus 20 lucrări (linogravură, cărbune, tuşuri colorate). Univers poetic, tendinţe spre expresie abstractă.

GRIGORE ZINCOVSCHI

AFIŞ TURISTIC

Holul hotelului « Carpaţi » din Braşov. Septembrie-octombrie. Expoziţie personală, cuprinzînd 11 afişe turistice.

BELA SZAKATS

SCULPTURĂ

Noua galerie de artă din Timişoara. Septembrie-octombrie. Prima expoziţie personală. A expus 8 lucrări de sculptură în lemn, piatră şi bronz. Compoziţii figurative, uneori cu funcţii simbolice.

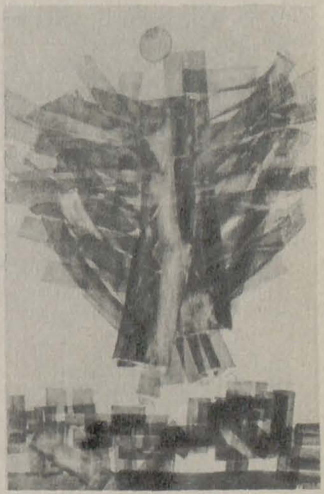
CICIOS COSTAS

PICTURĂ ŞI GRAFICĂ

Galeriile de artă din Craiova. Noiembrie. Prima expoziţie personală, cu 10 lucrări de pictură în ulei şi 10 desene în cărbune presat (compoziţii, portrete, peisaje, naturi moarte). Figurativ, uneori cu o notă expresionistă, alteori suprarealistă.

GABRIEL POPA

PICTURĂ ŞI GRAFICĂ



Noua galerie de artă din Timişoara. Noiembrie-decembrie. Prima expoziţie personală. A expus 40 lucrări în tempera, guaşă şi tuş (compoziţii). Expresionism abstract.

RÉSUMÉ

HERBERT READ ET BRANCUSI

En regrettant la perte « pour toute la culture esthétique mondiale » de l'éminent historien d'art Herbert Read, l'académicien prof. G. Opresco relève la profonde estime qu'il avait pour le « roumain Constantin Brancusi » dont l'œuvre l'avait constamment préoccupé. Son dessein de lui consacrer un livre témoigne de cet intérêt tout particulier.

Les deux lettres que nous publions et qui font partie de la correspondance entretenue avec Barbu Brezianu, maître de recherches à l'Institut de l'Histoire de l'Art de l'Académie roumaine, révèlent que, n'étant plus en mesure, à cause de sa santé précaire, d'écrire le livre qui devait paraître chez Thames and Hudson, Herbert Read recommande Barbu Brezianu aux éditeurs, tout en offrant d'en écrire l'introduction. Malheureusement la mort l'a empêché de mener le projet à bonne fin.

LA VISION DE L'HOMME DANS LE DESSIN DE PICASSO

Les lithographies et les gravures de Picasso, appartenant à la collection Galerie Leiris, exposées au Musée d'art de la République, donne au professeur Gh. Ghitzesco l'occasion de faire une intéressante analyse du dessin de Picasso, qui « dévoile dans une certaine mesure non seulement l'énigme de la multiplicité des styles mais aussi la constance et la persistance des thèmes : la vie spirituelle de l'homme, sa destinée personnelle ou sociale, les mythes et les légendes de son histoire ». Cet artiste original et inimitable est resté lié au concepts fondamentaux de l'art traditionnel : la figuration des formes du monde extérieur, la transmission d'un contenu spirituel, l'emplacement des valeurs suprêmes de l'humanité, dans les zones centrales de l'art. L'auteur situe Picasso dans le sillage de Goya et de Daumier, autant en vertu de sa tendance moralisatrice que par le fait d'utiliser la forme humaine en tant que principal élément du langage et le dessin comme modalité d'expression dominante.

La forme, chez Picasso, traduit en équivalences plastiques sa révolte et son proteste contre la brutalité et l'agression, ainsi que la joie de vivre, les plaisirs de la vie terrestre en créant des symboles de l'antagonisme entre la force, la violence, la monstruosité et la délicatesse, l'innocence et la grâce.

En mettant en évidence le noyau profondément humain de l'art de Picasso, le professeur Gh. Ghitzesco établit un rapport entre l'œuvre et la conception éthique de l'artiste avouée par lui-même : « Non. La peinture n'est pas faite pour décorer les appartements. C'est un outil de combat, offensif et défensif contre l'ennemi. »

ART ET COMMUNICATION

Nous publions dans le présent numéro de notre revue l'exposé « Art et Communication » de M. René Berger, Directeur-Conservateur du Musée des Beaux-Arts.

En analysant la structure, les fonctions et les techniques de la communication, M. René Berger établit certaines dissociations fondamentales avec l'aide desquelles il constate l'existence de trois types ou niveaux de communication distincts, pour entreprendre ensuite l'examen du langage artistique en tant que type privilégié de communication.

Selon M. René Berger, « le message artistique échappe à la normalisation qui conditionne l'émission, la transmission et la réception courantes. Il innove d'un bout à l'autre de la communication, réinventant à chaque fois que celle-ci opère. . .

La pensée critique qui s'exerce sur l'art se doit donc d'inventer ses propres principes, ses méthodes qui, tout en bénéficiant des rigueurs de la linguistique, conservent le caractère original du message artistique qui est de mettre en cause le circuit même de la communication. Elle se doit de tenir pour un postulat, sinon pour un fait, que le message n'est jamais *constitué*, ni à l'émission, ni en cours de transmission, ni à la réception, qu'il n'est jamais une donnée; elle se doit d'informer le spectateur qu'il ne peut s'en remettre à une réception standard à la faveur d'un critère valable pour tous parce qu'il appartient à chacun de participer à l'existence de l'art. »

MARCEL DUCHAMP ET L'ESPRIT DE RÉVOLTE

Les réflexions d'Eleonora Costesco portent sur la destinée de cet artiste — destinée qui, en réalité, est celle de l'esprit de révolte.

Dans cette évolution l'auteur croit discerner trois phases. La première, celle de la révolte directe, phase par laquelle ont passé beaucoup d'artistes durant les 70—80 dernières années. La deuxième est celle du sarcasme, de l'esprit qui désire avant tout de nier jusqu'à l'auto-destruction. De là, il n'y a plus qu'un pas à faire pour arriver au stade final de la révolte : le silence. Car le silencé, selon Monsieur Teste, « n'est pas le signe du vague ou d'une insuffisance, n'est pas non plus un mépris ou un découragement, c'est un aboutissement, c'est la pointe finale du triangle de la connaissance. »

Peu d'artistes ont eu le courage de Marcel Duchamp — conclue l'auteur — d'atteindre cette ultime phase de la révolte et de garder en même temps leur sérénité et leur paix intérieure.

LE SALON DE LA JEUNE SCULPTURE

En analysant les principales tendances manifestées au « XX-ème Salon de la Jeune Sculpture » — édition 1968 — M. Denys Chevalier relève l'accueil favorable qui lui a été fait par le public ainsi que par la presse et la télévision, et met en évidence un phénomène qui mérite toute l'attention, savoir, « le glissement toujours d'avantage accentué, qui incline les peintres de la peinture vers le relief, puis de ce dernier à la réalisation dans l'espace, c'est à dire à la sculpture ».

« Il semblerait — précise l'auteur — que la fiction du plan pictural ne suffit plus à satisfaire l'appétit de réalité des artistes modernes et que, parmi ces derniers, les peintres éprouvent profondément le besoin d'intégrer leurs créations au monde des choses tangibles en les réalisant en trois dimensions et en les insérant dans l'espace ». Le nombre toujours croissant des ex-peintres prouve suffisament cette assertion.

SOMMAIRE

Confrontations	L'art roumain à l'étranger	2
Cadran		3
Centenaire Luchian		5
La Biennale de peinture et de sculpture—1968		6
Opinions	Le centre historique de Bucarest	12
Les Archives Brancusi		
Acad. Prof. G. OPRESCO	Herbert Read et Brancusi	18
Prof. Dr. GH. GHITZESCO	La vision de l'homme dans le dessin de Picasso	20
RENÉ BERGER	Art et communication	25
ELEONORA COSTESCO	Marcel Duchamp et l'esprit de révolte	28
DENYS CHEVALIER	Le Salon de la Jeune Sculpture (Correspondance de Paris)	30
ANCA ARGHIR	L'art de la réalité soviétique	31
MARIA ANA MUSICESCO	Les fresques médievales de Yougoslavie	35
Cimaises		37

СОДЕРЖАНИЕ

Международные соревнования		2
Циферблат		3
Столетие со дня рождения Лукьяна		5
Двухгодичная выставка живописи и скульптуры, 1968		6
Мнении	«Старый двор».	12
Архив Брынкуша		
Акад. проф. Г. ОПРЕСКУ	Герберт Рид и Брынкуш	18
Проф. д-р Г. ГИЦЕЗКУ	Видение человека в рисунке Пикассо	20
РЕНЕ БЕРГЕР	Искусство и его доходчивость	25
ЭЛЕОНОРА КОЗТЕСКУ	Марсель Дюшан и дух возмущения	28
ДАНИС ШЕВАЛЬЕ	Салон молодой скульптуры (Корреспонденция из Парижа)	30
АНКА АРГИР	Искусство советской действительности	31
МАРИЯ АННА МУЗИЧЕСКУ	Средневековые фрески в Югославии	35
Высмарки		37

Couverture I: PICASSO: Buste de femme (d'après Cranach le Jeune) — gravure en couleurs, sur linoléum

Couverture IV: Gh. ILIESCO-CĂLINEȘTI: Oiseau — bois

На первой странице обложки: ПИКАССО. Бюст женщины по Кранаху младшему. Цветная линогравюра

На четвертой странице обложки: Г. ИЛИЕСКУ-КЭЛИНЕШТЬ. Птица. Дерево

Redacția revistei: Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61 • *Administrația:* Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.35.01
Abonamente: lei 204 pe 12 luni, lei 102 pe 6 luni • Tiparul: Întreprinderea Poligrafică « Arta Grafică », Calea Șerban Vodă 133-135, București

40541

Lei 15